ARTA 80
8

ARTA 80

ANUL XXVIII NR. 8/1980

REVISTĂ A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

REDACȚIA

Str. Biserica Amzei 9, telefon 59.35.19
70172 București

ADMINISTRAȚIA

Uniunea Artiștilor Plastici
Str. Nicolae Iorga 42, telefon 50 20 45
71118 București

COLECTIVUL REDACȚIONAL
Vasile Drăguț, redactor șef, Ioan Horga secretar responsabil de redacție, Horia Horșia, Mihai Drișcu, François Pamfil

REDACTOR RESPONSABIL DE NUMĂR
Horia Horșia

PREZENTARE ARTISTICĂ
Sanda Gusti

PREZENTARE TEHNICĂ
Sanda Gusti

CORECTURĂ
Ingrid Georgescu

FOTOGRAFII
Gheorghe Iliescu Călinești, Gheorghe Mazilu, Alena Urbánková, Irena Žáčková, Atanase Cartojan, Aurel Colțeanu, Eugeniu Lupu, Constantin Stăcescu, Agerpres

ABONAMENTE

Abonamentele se primesc la toate oficiile poștale, factorii poștali și la Ad-ția revistei ARTA din str. Nicolae Iorga 42, București

Costul unui abonament:

pentru întreprinderi și instituții: lei 204 anual (12 apariții); lei 102 — 6 luni;

pentru persoane particulare: lei 180 anual (12 apariții); lei 90 — 6 luni

Pour l'étranger: ILEXIM — Le département export-import presses, Bucarest, Calea Griviței nr. 64—66, P.O.B. 1001, Telex 011226

Prix de l'abonnement: 15 dollars par an (12 numéros).

40541

Lei 15

TIPARUL: ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ «ARTA GRAFICĂ», CALEA ȘERBAN VODĂ 133 — 135, București, România

	2	Istoria — spațiu și timp al artei	Mircea Deac
2050 DACIA	3	Istorie și mesaj	Radu Florescu
		Spațiu evocativ	Horia Horșia
CENTENAR	12	Amintiri despre Ressu	Eugen Popa
CRONICA	16	Salonul de gravură Tulcea '80	Mihai Drișcu
COMUNICĂRI	22	Un muzeu al gravurii	Teodora Ucenic
	23	Tehnici și alfabete	Horia Horșia
	24	Tendințe de clasificare	Gheorghe Kazar
	24	Gravura clujeană	Vasile Radu
	25	Nichita Stănescu/Sorin Dumitrescu, opera paralelă	Călin Dan
FILIALE	26	La Constanța, după două decenii	Florica Cruceru
CRONICA	28	Anamaria Smigelschi	Ileana Pop
CORESPONDENȚĂ	30	A IX-a Bienală de la Brno	Mihai Drișcu
COMEMORĂRI	34	Van Gogh	Marius Tătaru
	37	Jurnalul galeriilor	Constantin Prut
CĂRȚI/IDEI	40	Oglinzi paralele	Călin Dan
	40	Opera — un autoportret	Adrian Guță

COPERTA	I	Srtămoșii, ulei, 1980, fragment	Ion Stendl
	IV	Plan de cetate, ulei, 1980	Liviu Stoicoviciu

	2	Histoire — espace et temps de l'art	Mircea Deac
2050 DACIE	3	Histoire et message	Radu Florescu
		Espace évocateur	Horia Horșia
CENTENAIRE	12	Camil Ressu	Eugen Popa
CHRONIQUE	16	Le Salon de gravure Tulcea '80	Mihai Drișcu
COMMUNICATIONS	22	Un musée de gravure	Teodora Ucenic
	23	Techniques et alphabets	Horia Horșia
	24	Tendances de classification	Gheorghe Kazar
	24	L'art de la gravure à Cluj-Napoca	Vasile Radu
	25	Nichita Stănescu/Sorin Dumitrescu, l'œuvre parallèle	Călin Dan
FILIALES	26	À Constantza après deux décennies	Florica Cruceru
CHRONIQUE	28	Anamaria Smigelschi	Ileana Pop
CORRESPONDANCE	30	La IX-e Biennale de Brno	Mihai Drișcu
COMMÉMORATION	34	Van Gogh	Marius Tătaru
	37	Le jurnal des galéries	Constantin Prut
LIVRES/IDÉES	40	Miroirs parallèles	Călin Dan
	40	L'œuvre — un autoportrait	Adrian Guță

COUVERTURE	I	Les ancêtres, huile, 1980, fragment	Ion Stendl
	IV	Plan d'une cité, huile, 1980	Liviu Stoicoviciu

	2	История — пространство и время искусства	Мирчя Деак
2050 ДАКИЯ	4	История и месаж	Раду Флореску
		Пространство воскрешающее в памяти	Хория Хоршия
СТОЛЕТИЕ	12	Воспоминание о Рессу	Эуджен Попа
ХРОНИКА	16	Салон гравюры в Тулче '80	Михай Дришку
СООБЩЕНИЯ	22	Музей гравюры	Теодора Ученик
	23	Техники и алфавиты	Хория Хоршия
	24	Тенденции классификации	Георге Казар
	24	Клужская гравюра	Василе Раду
	25	Никита Стэнеску/Сорин Думитреску, паралельное творчество	Кэлин Дан
ФИЛИАЛЫ	26	В Констанце после двух десятилетий	Флорика Кручеру
ХРОНИКА	28	Анамария Смигельский	Иляна Поп
КОРРЕСПОНДЕНЦИЯ	30	IXая двухгодичная выставка в Брно	Михай Дришку
ОЗНАМЕНОВАНИЕ ПАМЯТИ	34	Ван Гог	Мариус Тэтару
	37	Журнал галерей	Константин Прут
КНИГИ/ИДЕИ	40	Паралельные зеркала	Кэлин Дан
	40	Творчество — автопортрет	Адриан Гуцэ

ОБЛОЖКА	I	Предки, масло, 1980, фрагмент	Ион Стендль
	IV	План крепости, масло, 1980	Ливиу Стойковичью

https://biblioteca-digitala.ro

„Revoluţia de eliberare socială şi naţională din august 1944 a inaugurat o etapă nouă în istoria patriei, a deschis calea împlinirii idealurilor şi năzuinţelor de dreptate şi libertate ale poporului român, a cuceririi depline a independenţei şi suveranităţii naţionale, a afirmării României ca naţiune liberă şi demnă în rîndul naţiunilor lumii".

NICOLAE CEAUŞESCU

https://biblioteca-digitala.ro

istoria - spațiu și timp al artei

mircea deac

Evenimentul de decisivă importanță istorică, revoluția de eliberare națională și socială, antifascistă și antiimperialistă de la 23 August 1944, și evoluția social-politică ce a urmat, au mobilizat artiștii plastici în rezolvarea a numeroase probleme de creație, extreme și complexe, de conținut și limbaj artistic, implicînd, în abordarea lor, istoria, societatea cu ideologia clasei muncitoare și aspirațiile ei, biografia eroilor anonimi sau a celor ridicați la valori umane universale, estetica și diversitatea căilor de expresivitate artistică tratîndu-le nu ca fenomene izolate și întîmplătoare, ci în interacțiunea și condiționarea lor legică cu alte fenomene naționale și mondiale.

Majoritatea lucrărilor realizate și prezentate în atîtea ocazii și, recent, un număr însemnat, în expoziția ce a aniversat 2050 de ani de la constituirea primului stat dac centralizat, ca o dovadă perenă a continuității istorice a poporului român, au reflectat, ca element esențial al timpului nostru contemporan, istoria înfăptuirii socialismului, cu tradițiile sale de luptă mai îndepărtate și cu aspirațiile actuale.

În ideea timpului istoric aflăm însăși natura și destinul omului, cu faptele și psihologia sa fundamentate pe istorie, pe simbolurile luptei pentru progres social și național. În orice operă de artă, îndeosebi în cele dedicate istoriei, răbufnește sub scutul simbolurilor, sub aureola glorificării eroilor, în poezia legendelor și în aspectele evenimentelor dramatice, memoria colectivității, care, filtrînd detaliile, a surprins și păstrat esențialul evenimențial. Privind spre trecut, artistul plastic a înțeles mai clar prezentul deoarece existența omului contemporan se continuă sub faldurile de purpură desfășurate de înaintași la chemarea marilor simboluri devenite azi înfăptuiri. Fiecare etapă, cînd este veridic definită, constituie un cîmp vast de abordare artistică inteligibil vizual și ideatic. Trecutul deși apare nemodificabil, în memoria colectivă, el cunoaște o creștere, o mișcare continuă de la fapte și eroi concreți spre înțelegerea actuală și simbolică a sensului lor. Ca o undă magnetică trecutul ne învăluie cu umbra lui acroșantă. Martori oculari ai zilelor fierbinți de august, Ion Jalea, Mac Constantinescu, Gheza Vida, Boris Caragea, Marius Bunescu, Octavian Angheluță, M. H. Maxy, Corneliu Medrea, Constantin Baraschi, Ștefan Constantinescu, Ion Vlasiu, Gheorghe Labin, Eugen Popa, Spiru Chintilă, Vasile Dobrian, Zoltán Andrássy ș.a., în operele lor, dedicate acelor zile, au urmărit autenticitatea faptelor și, de aici, interpretarea lor simbolică s-a menținut mai mult la sensul descripțiilor concrete. Asemenea opere au păstrat, ca veritabile documente, fiorul veridicului autentic. Alături de înregistrarea și zugrăvirea detaliului trăit, redarea istoriei a implicat și o lărgire a cuprinderii sensurilor evoluției structurii sociale. Orice reprezentare a istoriei, ulterioară momentului înfățișat, aduce și o nouă interpretare în profunzime și lărgime, dezvăluind noi documente, definind eroii și precizînd caracterele dezvoltării. Alexandru Ciucurencu, Corneliu Baba, Kovács Zoltán, Ion Irimescu, Marius Cilievici, Constantin Piliuță, Constantin Lucaci, Mihai Rusu, Mircea Ștefănescu, Vasile Celmare, Ion Bitzan, Virgil Almășanu, Vladimir Șetran, Gheorghe Spiridon, Paul Erdös ș.a., au făcut din operele lor creații de sinteze, alcătuind în ansamblul lor un imens și înflăcărat dosar al luptelor pentru progres.

Teza despre « înfățișarea » istoriei a fost extinsă și asupra actualității în artă, prin încercarea de a concepe și reda prezentul ca istorie. Ion Pacea, Ion Sălișteanu, Sabin Bălașa, Aurel Nedel, Viorel Mărginean, Dan Hatmanu, Elena Greculesi, Gheorghe I. Anghel, Paul Vasilescu, Constantin Popovici, Pavel Bucur, Mihai Buculei, Doina Lie, Petru Popovici au făcut din faptele și eroii societății românești o imagine specific istorică a unei etape glorioase a parcurgerii dezvoltării ei multilaterale. Ceea ce Marx numise « principiul specificității istorice » se referea la faptul că orice societate dată trebuie să fie înțeleasă în funcție de perioada în care se încadrează. Aceasta înseamnă că selecția pentru un muzeu imaginar al istoriei nu se va opri la o artă istoricistă, declamatorie și festivistă, în sensul tradițional al genului ca narație abundentă în ilustrativ și documentar, ci va accede la însumarea artistică a istoriei, trecute sau prezente, concepînd această sarcină ca o disciplină artistică umanistă ce impune pictorului sau sculptorului să se elibereze de presiunea abundentă a documentelor știute sau păstrate în sertare, pentru a sesiza funcția, rolul, esența, semnificația, direcția dezvoltării. Descripțiile istorice, dacă nu se ridică la generalizări, dacă nu-și găsesc cadrul definitoriu de sensuri și simboluri, rămîn statice, conservatoare, plastic și ideologic, implicînd un fel de fatalism istoric. Descripția se arată a fi mai adecvată spiritului artei naive, care urmărește poezia faptului veridic și subiectiv consumat. În surprinderea istoriei contemporane, referirea la « factori istorici », la elementele ei de progres ca rolul partidului, al clasei muncitoare, al conducătorului patriei socialiste, devin relevante pentru înțelegerea dezvoltării, iar punctul culminant al măiestriei la care va ajunge artistul îl constituie capacitatea artistic-emoțională infuzată operelor sale, reușind să determine ca privitorul să-și formeze, pe căile metaforei și simbolurilor, ale emoției și expresivității plastice, o idee adevărată și adecvată epocii în care trăiește. Faptele și comportamentul eroilor istoriei prezente ridicate la valoare de esență și simbol devin semnificative și pilduitoare pentru conduita și destinul omului contemporan. Istoria, în ansamblul ei, nu va mai fi un manual, mai mult sau mai puțin dogmatic, cu pagini și ilustrații tăcute ca într-un ceaslov ferecat în lucrături bogate din argint, ci o flacără, un semnal continuu de comunicare, ca o cădelniță ce împrăștie prin miresmele sale aduceri aminte și îndemnuri. Exemplele de opere grăitoare în acest sens le constituie și monumentele ridicate în cei 36 de ani care s-au desfășurat de la 23 August 1944 și, îndeosebi, în ultimii cincisprezece ani, de la Congresul al IX-lea al P.C.R., perioadă de adevărată renaștere spirituală și multilaterală dezvoltare a artei, științei, culturii și civilizației noastre. Dincolo de sinteza arhitecturii cu artele plastice, arta monumentală s-a îmbogățit cu concepții noi, cu viziuni, teme, modalități de exprimare și a marcat trecerea de la realizări izolate, individuale, la înfăptuirea unor ansambluri capabile reprezentării marilor idei și evenimente ale istoriei și socialismului. Complexe arhitectural-monumentale ca cel de la Țiglina-Galați, de la stațiunile de pe litoralul Mării Negre, din Suceava, Iași, Brașov, Baia Mare, Tulcea, Timișoarea, Pitești, Slobozia ș.a., la care au participat artiști ca Ion Jalea, Eftimie Bârleanu, Eugen Popa, Vasile Celmare, Viorel Mărginean, Gheorghe Spiridon, Petru Popovici, Ovidiu Paștina, Kovács Zoltán, Sorin Ilfoveanu, Petru Jecza, Constantin Berdilă, Constantin Piliuță, Constantin Blendea, Spiru Chintilă, Virgil Almășanu, Dan Hatmanu ș.a. au permis o analiză lucidă a temei și figurii omului contemporan. Subiectele au fost abordate cu conștiința clară că idealul umanist contemporan înseamnă deopotrivă continuarea unor tradiții spirituale dar și o asiduă autodepășire. Sculptura a cîștigat și ea un substanțial teren. Am asistat, pentru prima dată în istoria sculpturii noastre, la o intensă și planificată ridicare a unor statui ecvestre, pe lîngă statui și busturi.

Există tendința, actuală, la cei mai mulți artiști, de a imprima un caracter « universal » lucrărilor lor, în sensul de a le oferi un suflu modern, de noutate și originalitate, aceasta neînsemnînd că sînt diminuate trăsăturile autohtone, ce le acordă integrarea și continuarea tradiției, ci, dimpotrivă, le oferă larga aspirație și deschidere spre cele mai vaste orizonturi spirituale umaniste.

Astfel, putem concluziona că 23 August a deschis nu numai șirul unor valoroase opere de artă dar a stimulat latura unicității orientării creației spre istorie și prezent, în bogata și inepuizabila inspirație a talentelor creatorilor noștri.

https://biblioteca-digitala.ro

2050 DACIA

istorie și mesaj

radu florescu

Expoziția « 2050 de ani de la crearea statului dac centralizat și independent » (Dalles, iunie-august) este o manifestare de mare interes, atît pentru complexitatea problematicii cît și pentru modalitățile de rezolvare găsite.
O tematică de natura celei abordate ridică pentru creație cîteva probleme fundamentale. În primul rînd aceea a valabilității genului « istoric » în plastica actuală. Fără îndoială, dezbaterea depășește cadrul artei monumentale, reușit exemplificată.
În afara cunoscutului monument al maestrului Ion Jalea (« Lupta lui Dragoș cu zimbrul »), constituind un reper de referință, apar cîteva rezolvări originale deosebite, cum ar fi încercarea lui George Apostu de a reînnoda firul tradiției sculpturii arhaice grecești în « Soldat constructor » sau viziunea « cavalerescă » a lui Mihai Buculei care întruchipează un « Ștefan cel Mare » tînăr, svelt, cu evidente înrudiri cu marile monumente ecvestre ale Renașterii, și ale cărui trăsături individuale, esențializate, îl portretizează fără dubiu.
În ansamblul expoziției se profilează o foarte interesantă abordare a tematicii « arheologice ». Cîteva premise generale pot înlesni discernerea unei tipologii. Astfel, cu cîteva excepții, aproape toate lucrările expuse folosesc teme de expresie iconografică. Ar fi, deci, interesant de discutat mai întîi excepțiile, reprezentînd în general abordări « abstracte », ca de exemplu « Sanctuar » de Mihai Bandac, « Semn getic » de Corneliu Vasilescu, « Poartă » de Ovidiu Maitec. Într-adevăr, acestea (și încă alte lucrări) nu constituie reeditări ale unor imagini abstracte parvenite pînă la noi din vechime, nici măcar reluări ale unor idei-forme sau ale unor ritmuri arheologice, ci mai de grabă expresia sublimată și epurată a modului în care artistul resimte legătura sa cu trecutul istoric, cum această legătură este fructificată în cadrul unei stilistici personale. Din acest punct de vedere titlurile tablourilor ridică și ele o problemă: apar ca un complement literar al lucrării plastice, ca un mijloc de expresie auxiliar, completînd și mai ales precizînd și articulînd mesajul. În plastica zilelor noastre faptul nu este rar, în expoziția de la Dalles, însă, el apare cu o anumită pondere, numerică dar și calitativă.
Revenind la problema iconografiei, trebuie spus că aceasta singură nu « salvează » valoarea artistică a lucrării. Astfel, dacă tabloul « Strămoșii » de Ion Stendl, deși tematic, compozițional și din punctul de vedere al mijloacelor artistice, se înscrie pe linia tradiției iluzioniste, dar se detașează viguros prin atributele picturale deosebite pe care le are, numeroase lucrări, mai frecvent de sculptură, nu evită banalitatea decît prin factura lor profesionistă, reușind să asigure un nivel convenabil al expresiei artistice, chiar dacă nu original și cu mare capacitate emotivă.
Fără îndoială, problema generalității sau a specificității articulării și adîncirii artistice a mesajului include multe alte laturi. Remarcăm faptul că majoritatea artiștilor au resimțit necesitatea unui mesaj — nu atît « specific » cît « specifizant »; în centrul problemei fiecărei lucrări se intuiește încercarea găsirii unei expresii autentice a sentimentului de apartenență la o comunitate și la o factură psihică. Există și lucrări cu mesaj simbolic, în unele cazuri de maximă generalitate, cum este, de exemplu, « Mărul roșu » a lui Zamfir Dumitrescu, la care, însă, textura de planuri și nivele semiotice, dincolo

BRĂDUȚ COVALIU: *Daci luptînd, ulei*

https://biblioteca-digitala.ro

de aparenta « cuminţenie » a construcţiei plastice, trădează o motivaţie complexă şi tumultuoasă, cu efort stăpînită şi sublimată în formă artistică. Există şi lucrări ca « Eroul » şi « Cărturarul » de Domokos Lehel, în care tradiţia rafinată a expresionismului îi înlesneşte artistului intuirea calităţii poetice a trecutului în general. Autenticul acestei intuiţii capătă, evident, calitate specifică în raport de ambientul artistic, de « mesajul ambiental ».

Artiştii reuşesc să comunice autentic un mesaj relativ specific folosind trei ansambluri de teme iconografice: arheologic, folcloric, contemporan — şi o mare varietate de prelucrări artistice ale acestora. Seria arheologică este ea singură de o foarte mare varietate a inspiraţiei. Se disting în primul rînd transpunerile de monumente antice — de exemplu « Atac » de Nicolae Dorel Drăguşin, « Maternitate » de Aurelian Contraş — în care repaginarea şi diferenţele de relief marchează un subtil transfer în timp şi în valoare de motive, tehnici şi stil — dar şi transferurile de motive şi scheme compoziţionale, cum este « Evocare » de Ervant Nicogosian, atît de potrivit intitulată.

Un mare număr de lucrări constituie interpretări mai îndepărtate sau mai fidele ale unor « motive » antice. Între acestea, deosebit de frecvent abordat este « Cavalerul trac ». Trei lucrări jalonează limite substanţial distanţate ale viziunii interpretative: « Cavalerul trac » a lui Gheorghe I. Anghel care redescoperă virtuţile expresive ale monstruosului, « Aducere aminte din Dacia Felix » de Leonard Răchită care continuă să exploreze virtuţile expresive ale ipostazelor materiale ale pietrei — aşa cum a făcut-o şi în lucrarea sa de la tabăra de sculptură de la Măgura Buzău — şi, în sfîrşit, « Cavalerul trac » de Ioana Kassargian, unde străvechiul motiv capătă o interpretare originală de rafinat modernism, cu certe aluzii, însă, la iconografii medievale.

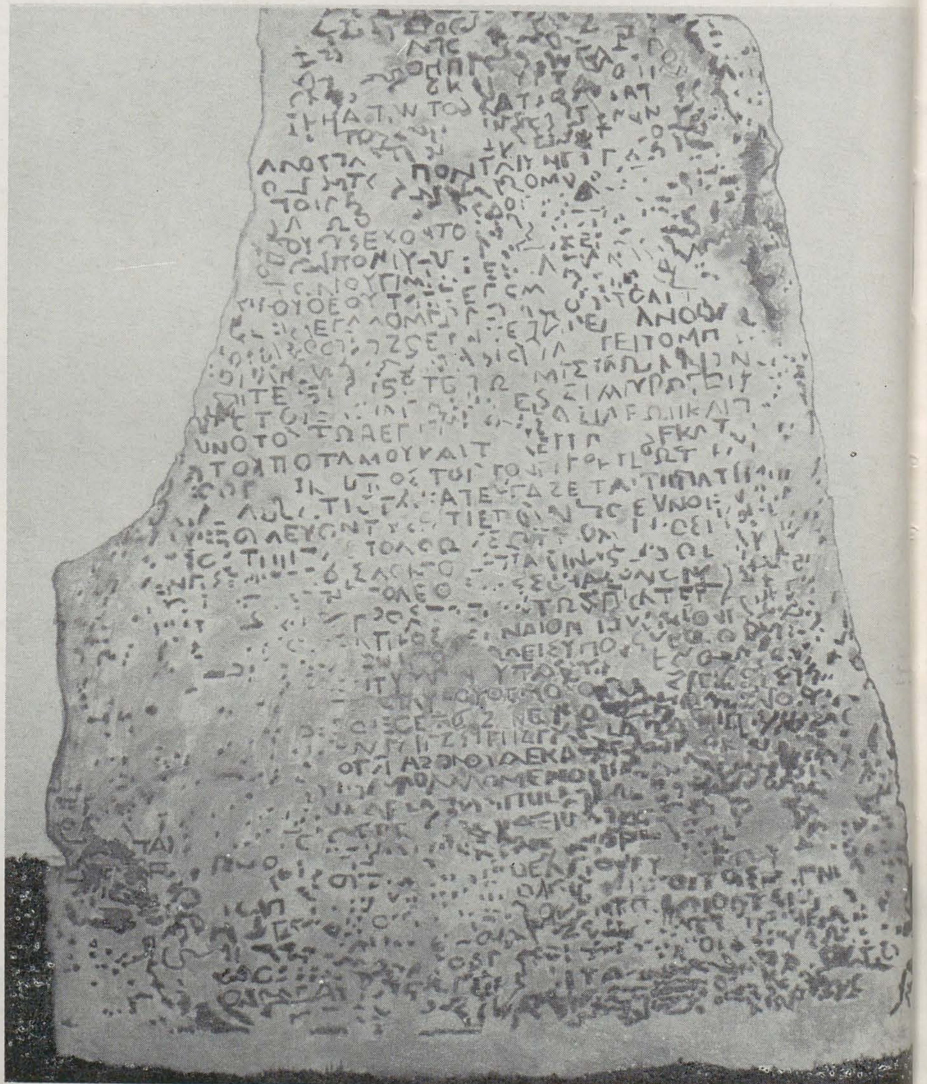
Alte lucrări pleacă de la obiectul arheologic — relicvă întreagă sau fragmentară — recompunîndu-se cu asemenea « motive » spaţii evocatoare, fie de factură « suprarealistă » (« Vatră străbună » de Constantin Blendea, « Spaţiu dacic » de Florin Niculiu), fie de « realism fotografic » (« Vis la porţile cetăţii » de François Pamfil), dar totdeauna de o viziune onirică şi simbolică (« Spaţiu carpato-danubian » de Suzana Fântânaru). Monumentul ca atare, întreg sau fragmentar, de asemenea constituie adesea « motiv » al lucrărilor, în ipostaza peisajului arheologic (« Ruinele cetăţii dacice Blidaru » de Mihai Nicodim, « Dealurile Grădiştei » de Marin Predescu, « Marele sanctuar » de Vladimir Şetran) sau ca element al unei compoziţii sugerînd fie monumentalitatea trecutului (« Eroi daci » de Dorian Szasz, « Metopă-Adamclisi » de Lucreţia Szasz), fie constructivismul căutării creatoare a cercetării (litografiile lui Nagy Lajos intitulate « Reflexele timpului » I şi II). În sfîrşit, un mare număr de lucrări au ca inspiraţie personaje şi evenimente istorice. Un real interes prezintă portretele lui Burebista (de Teodor Dan, Aurel Nedel, Mihai Rusu, Dorin Dănilă, Mihai Marcu, Izsák Márton, Grigore Minea, Petre Staicu, Gheorghe Coclitu, Alexe Traian Filip — în pictură, sculptură, grafică), constituind, în lipsa unor informaţii pertinente, ipostaze evocatoare şi totodată edificatoare pentru sensibilitatea şi imaginaţia artistului, dar şi propuneri pentru statornicirea în conştiinţa socială a unor configurări care să fie acceptate drept ale marelui rege dac.

Deosebit de evocatoare sînt compoziţiile în care cele trei filoane tematice se întîlnesc. Astfel apare asocierea dintre figurile de daci, detaliul focloric (portret, costum, scenografie, gest) şi viziunea muralistă — la Traian Brădean (« Dacii şi romanii »), Ion Grigore (« Strămoşii »), Constantin Niţescu (« Omagiu străbunilor ») ori, cu evidentă marcă a stilului personal, la Brăduţ Covaliu (« Daci luptînd »). Viziunea muralist-monumentală constituie, de altfel, la Vasile Celmare (« Omagiu ») un procedeu de ipostaziere istorică a contemporaneităţii, după cum în tapiserie acelaşi rezultat este obţinut, prin accentuarea « grafismului » sau a « picturalului » propriu expresiei fibrei textile, la Ileana Balotă (« Evocare ») şi, respectiv, Cela Neamţu Grigoraş şi Costin Neamţu (« 2050 — Hrisov »).

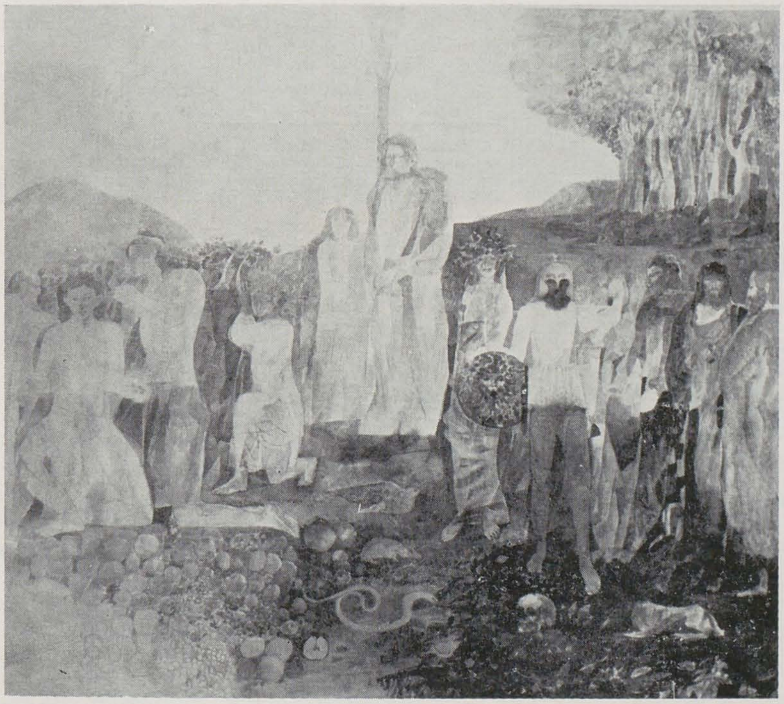
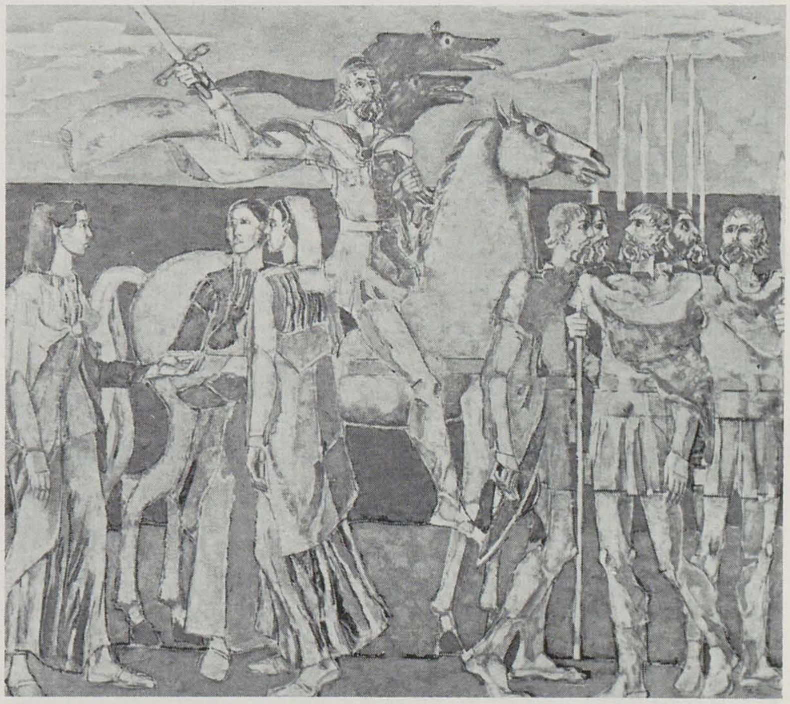
O cronică nu poate şi, mai ales, nu trebuie să fie

---

1. ILEANA BALOTĂ: Evocări, tapiserie; 2. ION BITZAN: Inscripţia lui Acornion, ulei; 3. LIVIU SUHAR: Arcaşii lui Burebista, ulei; 4. ION GRIGORE: Strămoşii, ulei; 5. OCTAV GRIGORESCU: Scrisoarea Herodot — din Istoria Cartea IV, expediţia lui Darius peste Dunăre, ulei, fragment; 6. CONSTANTIN NIŢESCU: Omagiu străbunilor, ulei; 7. TRAIAN BRĂDEAN: Daci şi Romani, ulei; CELA NEAMŢU GRIGORAŞ, COSTIN NEAMŢU: 2050 — Hrisov, tapiserie



https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

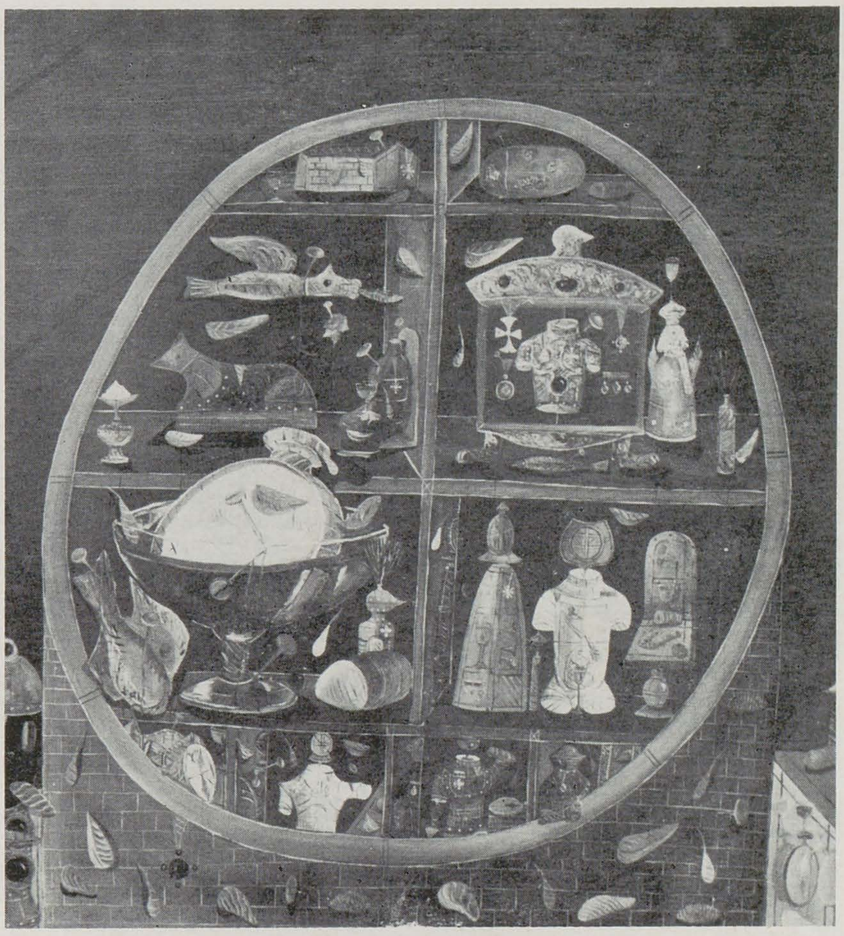
un proces verbal judecătoresc care să dea seamă despre calitățile și defectele fiecărei lucrări. În cazul unei expoziții de dimensiunile, varietatea și exigența tematică a celei comemorative de la Dalles, criticul nu poate decît să-și propună descifrarea tendințelor, plecînd de la problematica artistică a lucrărilor, de la asemănările și diferențele permițînd stabilirea unei tipologii. În această perspectivă, cu atmosfera ei de gravă festivitate, cu diversitatea expresiilor și calitatea artistică a ansamblului, expoziția constituie negreșit o reușită. Ea demonstrează pertinent că obștea noastră artistică poate aborda cu responsabilitate și autoritate creația tematică, dar arată deopotrivă că această abordare, departe de a înăbuși valorile plastice, picturale, grafice, le stimulează determinînd manifestarea unei ample varietăți de viziune și manieră.

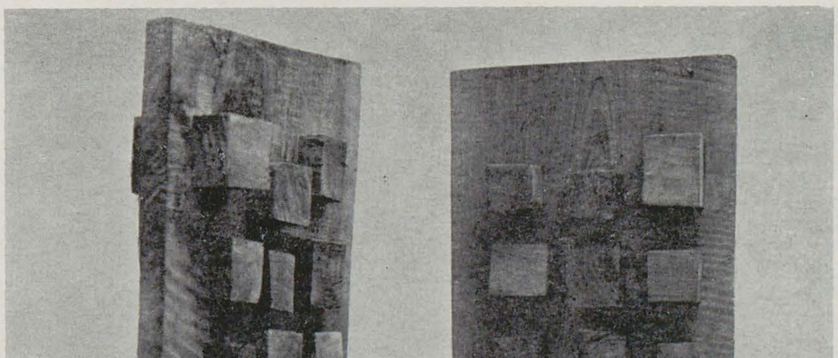
spațiu evocativ

horia horșia

O dreaptă recepție (și apreciere) a expoziției de la Dalles, consacrată aniversării statului dac, trebuie să aibă în vedere, credem, circumscrierea evenimentului în funcție de genul proxim și de diferența specifică. Primul termen poate fi dat de tipul de manifestare : expoziție-salon ; iar al doilea, de programul ei : expoziție pe o temă dată. Condiția tematică a orientat efortul creator spre un obiectiv determinat, în general același pentru participanții care au urmărit atingerea lui printr-o varietate de soluții posibile, individuale, personale, validate de normele salonului ca alcătuire ad-hoc. De aici limitele (și capcanele) unui discurs expozițional heterogen (pe care-l acceptăm ca atare), dar și farmecul (și, în funcție de promovarea criteriului calității, succesul) configurărilor, pe care se întemeiază instituirea unui spațiu evocativ (dată fiind tema), la structurarea căruia participă, se poate spune, fiecare lucrare în parte și, atît cît s-a putut realiza, sistemul de relații dintre lucrări. Datorită acestui sistem s-a obținut un echilibru echitabil între « cantitățile » de ordin iconic, de ordin simbolic pe care autorii mizează în procesul de creare a imaginii-semn și a imaginii-mesaj. Sistemul justifică și proporția de lucrări didactic-ilustrative (în sensul bun al cuvîntului), ajutînd uneori la susținerea unor imagini cu un caracter mai general (care-și însușesc, prin « vecinătate », o sugestie de particularizare, referitoarela temă) sau de un caracter mai încifrat (care, datorită, aceleiași vecinătăți, se pot citi mai explicit). Astfel, expoziția se cuvine a fi apreciată mai ales în ansamblul ei, ansamblul bazîndu-se evident, pe secțiuni (ale unor genuri) ca și pe opere individuale care polarizează interesul privitorului prin reușita lor. Secțiunea (sau grupul) afișelor (adică a machetelor de afiș) realizează o cît se poate de explicită și convenabilă introducere în expoziție (ce ar fi fost mai bine pusă în valoare de un spațiu de expunere mai adecvat decît peretele unei scări interioare), îndeplinind o dublă funcție : de informare și popularizare a evenimentului politic, pe de o parte, și, pe de alta, de popularizare a expoziției consacrate acestui eveniment. Autorii de afișe — cu o experiență îndelungată, ca Napoleon Zamfir, Constantin Costa, Radu Stoica, Radu Șteflea, Dan Alexandru Ionescu, Mihai Mănescu etc. sau care se afirmă în ultima vreme, ca Valeriu Giodâc ori Marcel Aciocoiței — folosesc un « arsenal » de semne, de la Columna lui Traian la Coloana infinitului, articulîndu-le în expresii metaforice care potențează semnificațiile mesajului cu claritate, elocință și concizie, dar mai ales cu măsură, bun simț și bun gust ce asigură încorporarea temei în univers artistic. De aici pornind, de la secțiunea afișelor, vom avea deja sugerată diversitatea de atitudini pe care le vom întîmpina în celelalte genuri. Atitudinile nu depind atît de tehnici, subordonate procesului de configurare, cît de modalitățile de înțelegere a relației actualitate-istorie. Experiența nu este inedită, dacă ne vom aduce aminte, între precedentele importante, de expoziția consacrată în 1973 revoluției de la 1848, care, se poate spune, a generalizat în arta noastră contemporană utilizarea « modelelor culturale » (active, de altfel, într-o măsură mai mică sau mai mare, în diferite etape de evoluție a mișcărilor artistice). Dar, raportîndu-ne expoziției de acum șapte ani, situația este, desigur, diferită, fiind vorba de evocarea și de reme-

1. VIOREL FĂRCAȘ: Trecut, piatră și bronz; 2. DOMOKOS LEHEL: Erou, bronz; 3. GEORGE APOSTU: Soldat constructor, lemn; 4. ION IANCUȚ: Mesajul, piatră; 5. ȘTEFAN PELMUȘ: Sanctuarul dacic, ulei; 6. NICĂPETRE: Umbră, piatră; 7. OVIDIU MAITEC: Poarta, lemn



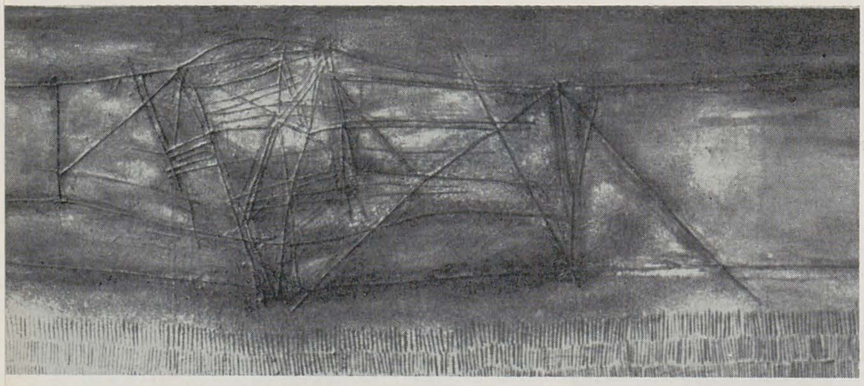


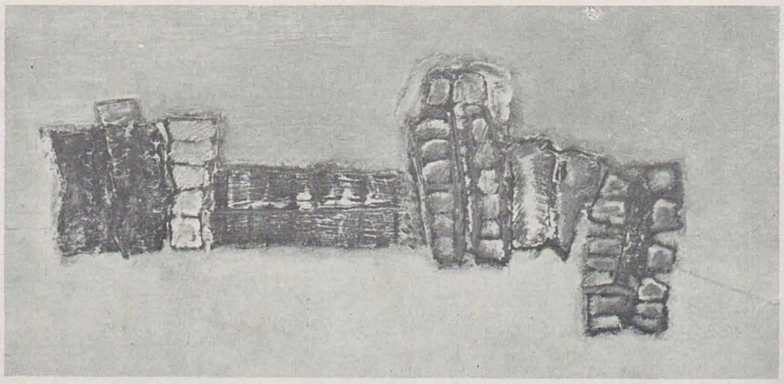
https://biblioteca-digitala.ro

morarea unui timp și unui spațiu pentru care elementele concrete, necesare imaginii artistice, le furnizează mai ales arheologia și miturile folclorice. În al doilea rînd, aceste elemente, aparținînd unor modele culturale bine conturate, ne sînt cunoscute prin propriile lor modalități de expresie artistică, de unde problema raportului dintre asemenea modalități și mentalitatea și procedeele artistice contemporane. Inevitabil, soluțiile vor fi multiple, indiferent de natura sau de gradul « trimiterii » la care apelează creatorul contemporan. Trebuie să arătăm, de asemenea, că preocuparea pentru istoria și civilizația dacilor a fost prezentă în arta noastră încă din timpul lui Asachi și Tattarescu, pentru ca, de la Hașdeu la Pârvan, ea să ajungă să ocupe un loc bine meritat în cultură. Iar de la descoperirea în 1820 a tezaurului dacic de la Cioara-Hunedoara, la reconstituirea monumentului de la Adamclisi și organizarea, în deceniul opt, a muzeului acestuia, timpul și spațiul dacic, îmbogățite mereu de noi descoperiri arheologice, îi oferă artistului plastic un vast cîmp de cercetare și interpretare, acțiunea artistică orientîndu-se, după cum ar spune Constantin Noica « întru un spațiu dat ».

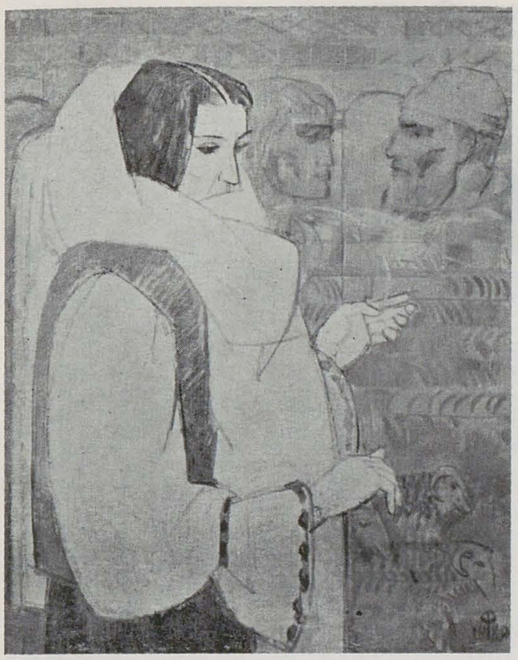
Trăsătura dominantă, s-ar putea spune, unificatoare a expoziției este dată de caracterul evocativ al operelor. Stilistic este, desigur, destul de dificilă asocierea unor picturi ca « Daci luptînd » de Brăduț Covaliu (de o accentuată dinamică a ritmului), « Străbunii » de Adrian Podoleanu (amintind parcă o schemă compozițională de tipul « La împărțitul porumbului » de Luchian), « Sanctuar » de Mihai Bandac (o lume cromatică organizată în jurul unui nucleu care polarizează), « Arhei din ciclul Kogaion » de Paula Ribariu (neașteptate alăturări de obiecte într-un spațiu cromatic ireal) sau ca « Masa dacică » de Dan Hatmanu (descinsă, parcă, din lectura iconarilor de odinioară) ; ori asocierea unor sculpturi ca « Urme străbune » de Gheorghe Iliescu Călinești, statuarul « Trecut » de Viorel Fărcaș sau ghipsul patinat « Femei dace » de Vasilica Marinescu (amintind parcă celebrele reliefuri renascentiste în faianță glazurată). Acest « întru un spațiu dat » se arată a fi foarte greu de cuprins, deși îl identificăm și în gravurile lui Tiberiu Nicorescu (ciclul « Burebista »), și în « Vînătoare dacică » de Ion Octavian Penda (cre ne trimite, se pare, la acele străvechi colinde profane din folclorul nostru), și în « Sanctuarul dacic » al lui Ștefan Pelmuș sau în « Relicva » de Eugen Cristian Paraschiv. Lucrările citate (și multe altele) sînt toate fragmente (împrumutăm epitetul din titlul picturii lui Dan Mohanu: « Fragmentarium ») aparținînd aceluiași spațiu. Ele se asociază prin capacitatea lor de a evoca. Evocarea este acuzată, cuprinsă concret în « scriere », în pictura lui Ion Bitzan « Inscripția lui Acornion », sau în « construcție », în pictura lui Ion Stendl « Strămoșii » (reprezentarea unui zid, de cetate, de incintă, compus din fragmente și ilustrînd, odată cu vicisitudinile istoriei, năzuința și lupta permanentă, pe meleagurile noastre, pentru supraviețuire). Evocarea este realizată magistral în pictura lui Octav Grigorescu (în continuarea unei serii din care amintim tabloul « Burebista și poporul », expus la unul din saloanele anilor trecuți), care, de data aceasta, se adresează textelor de istorie antică: « Scrisoarea — Herodot ». Complexă, metafora plastică proiectează evocarea într-un timp și un spațiu nedefinit, ideal (atitudine justificată de scurgerea a mai bine de două mii de ani), care poate să fie un spațiu arcadic al miturilor noastre. În jurul unor asemenea centri polarizatori ai expoziției (între care sîntem tentați să includem și sculptura « Două studii pentru dava » de Doru Covrig, prezentată la ultimul salon de pictură și sculptură) se creează o atmosferă, o ambianță, ea însăși spațiu evocativ, care certifică reușita unei experiențe culturale, aceea realizată de obște și consacrată aniversării statului dac.

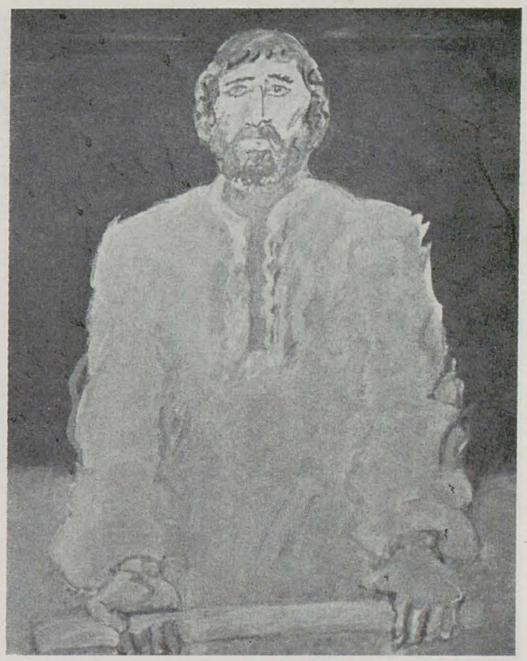
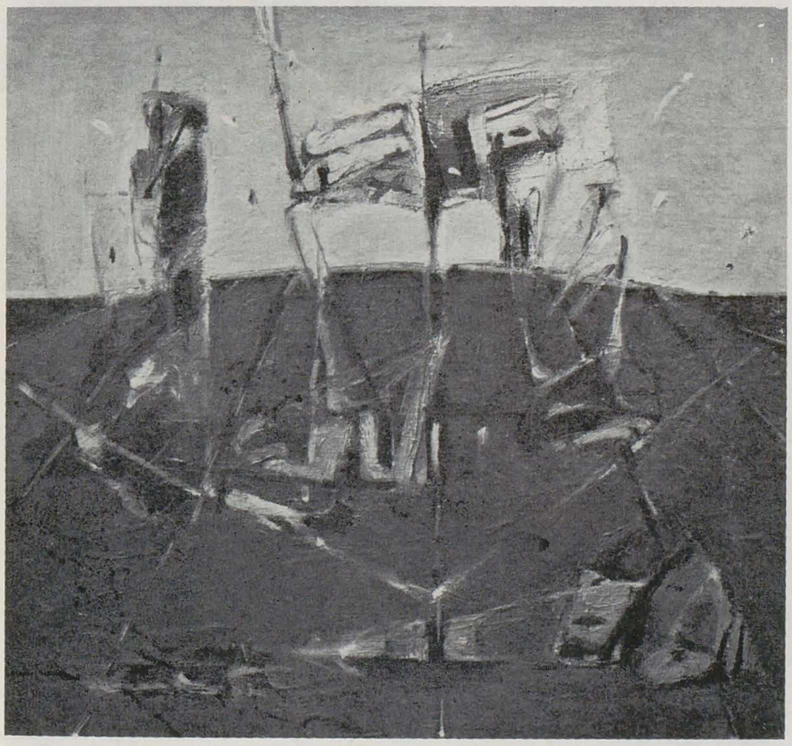
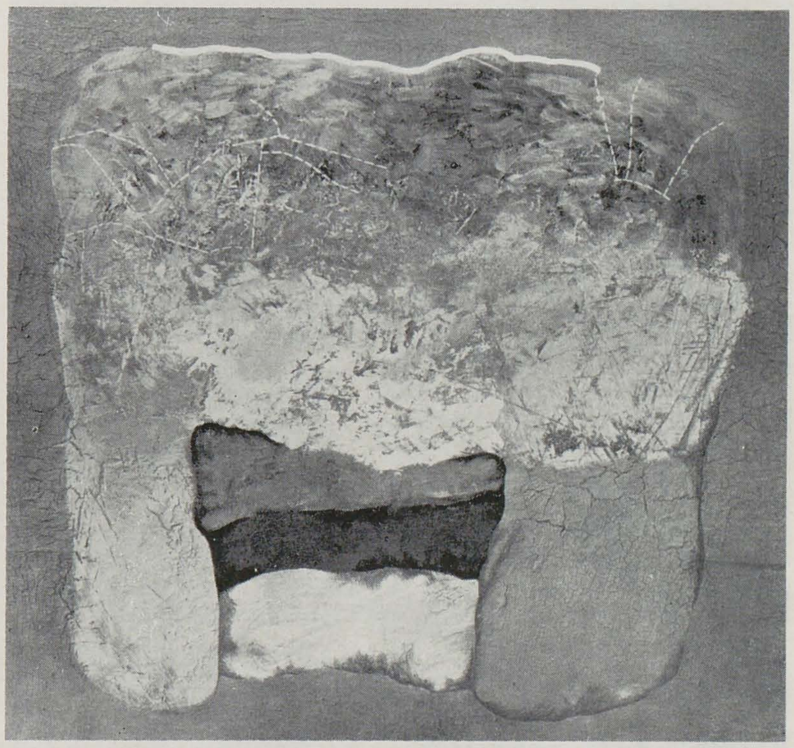
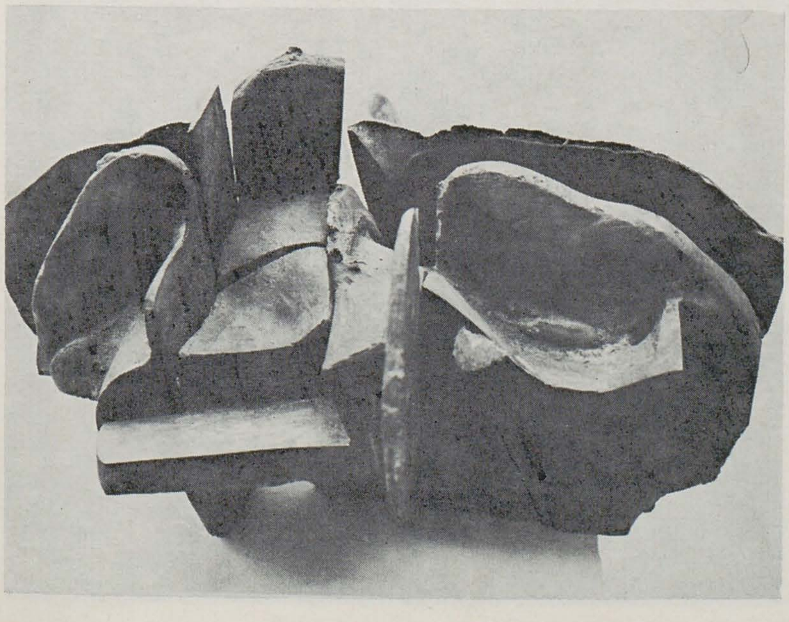
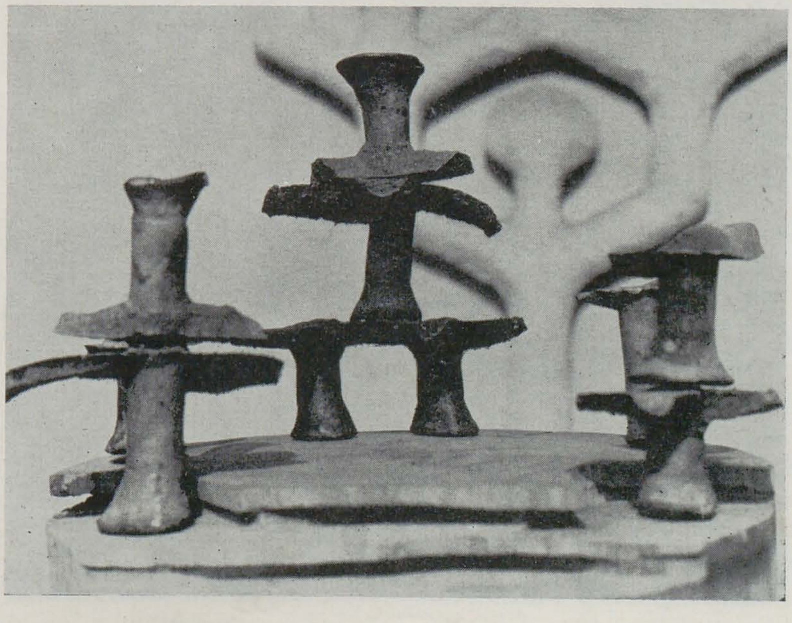
pp. 8—9
1. GHEORGHE MAZILU: Țara de bronz, ulei; 2. MIHAI BANDAC: Sanctuar, ulei, frament; 3. ELENA GRECULESI: Femei dace, ulei; 4. ADRIAN PODOLEANU: Străbunii, ulei; 5. OVIDIU PAȘTINA: Seminție, ulei; 6. VIRGIL NEAGU: Țărancă, ulei; 7. DAN CRISTIAN: Chip din istorie, ulei; 8. ADRIAN BUBĂ: Țărm, ulei; 9. EUGEN CRISTIAN PARASCHIV: Relicvă, ulei; 10. NAPOLEON TIRON: Steaguri, bronz; 11. GHEORGHE ILIESCU-CĂLINEȘTI: Urme străbune, bronz, fragment
pp. 10—11
1. DAN HATMANU: Masă dacică, ulei; 2. MIHAI RUSU: Burebista; 3. PAULA RIBARIU: Arhei din ciclul Kogaion; 4. DIMITRIE GAVRILEAN: Întîmpinare, ulei; 5. VASILICA MARINESCU: Femei dace, ghips patinat; 6. GHEORGHE I. ANGHEL: Cavalerul trac, ulei; 7. DORIN DĂNILĂ: Lupta, ghips patinat; 8. WANDA MIHULEAC: Trecere în istorie, desen, fragment; 9. DAN MOHANU: Fragmentarium, ulei; 10. FRANÇOIS PAMFIL: Vis la porțile cetății, ulei; 11. SABIN BĂLAȘA: Amintirea strămoșilor, ulei; 12. MIHAI STĂNESCU: Strămoși, piatră



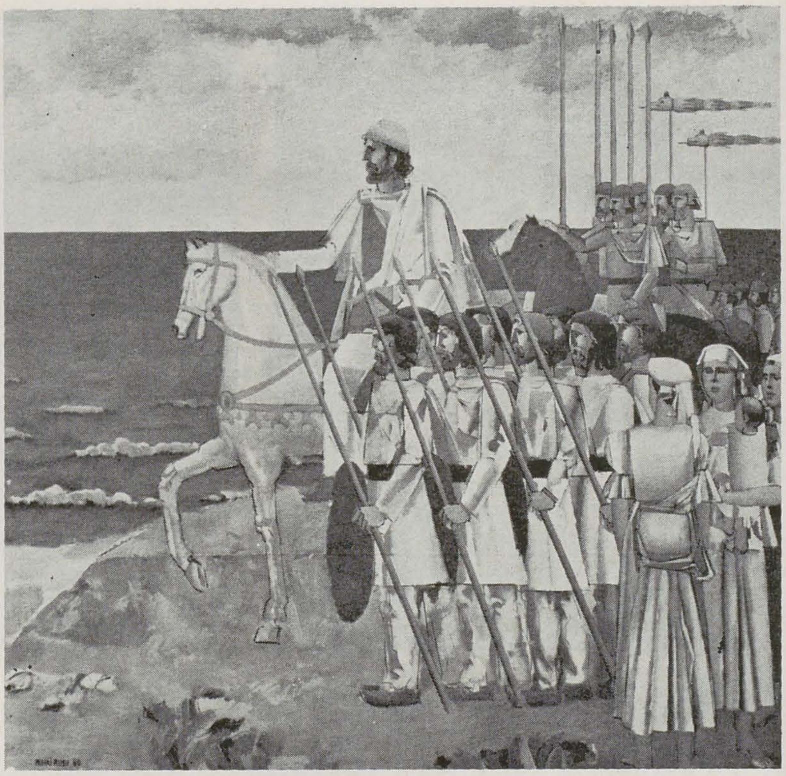
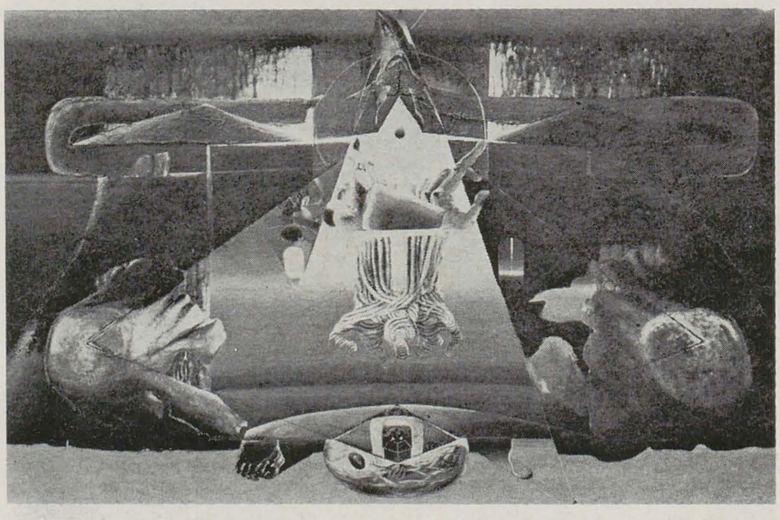


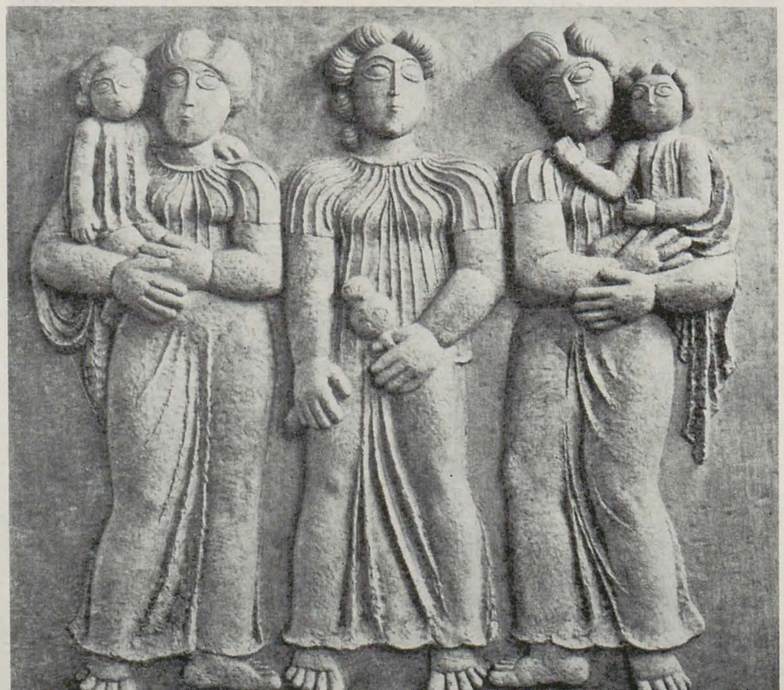
https://biblioteca-digitala.ro



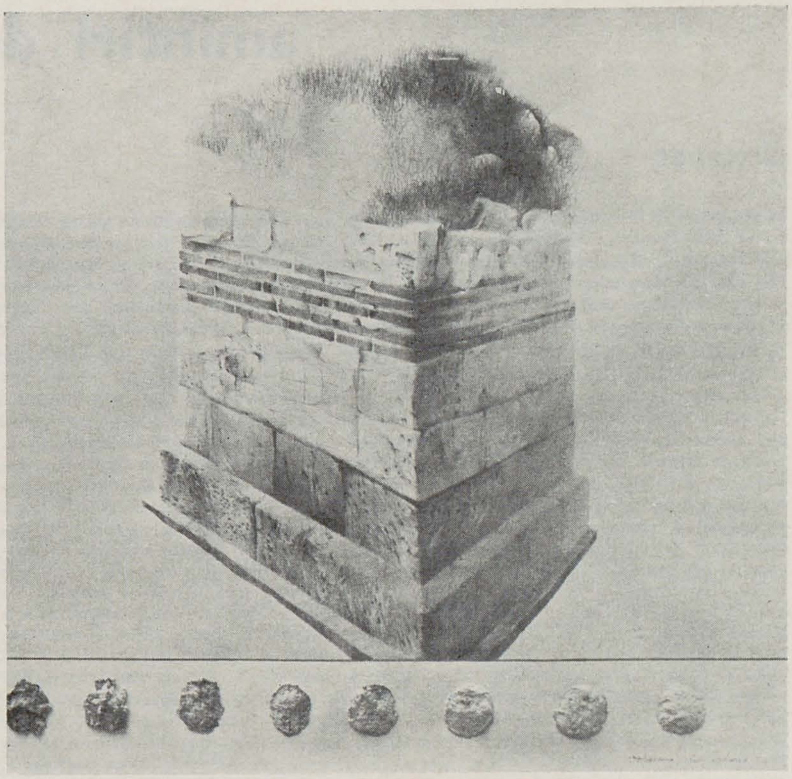






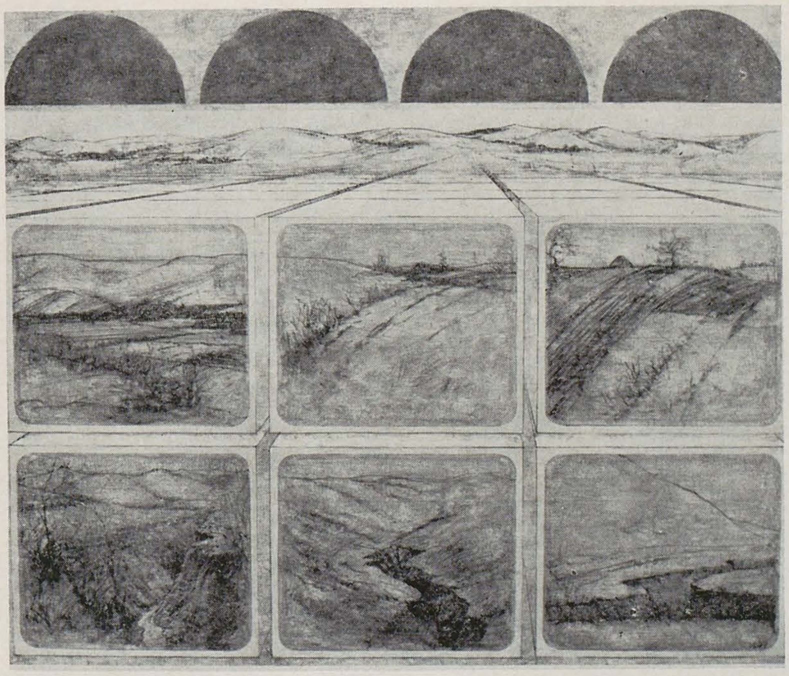
https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro





https://biblioteca-digitala.ro

amintiri despre ressu

centenar

eugen popa

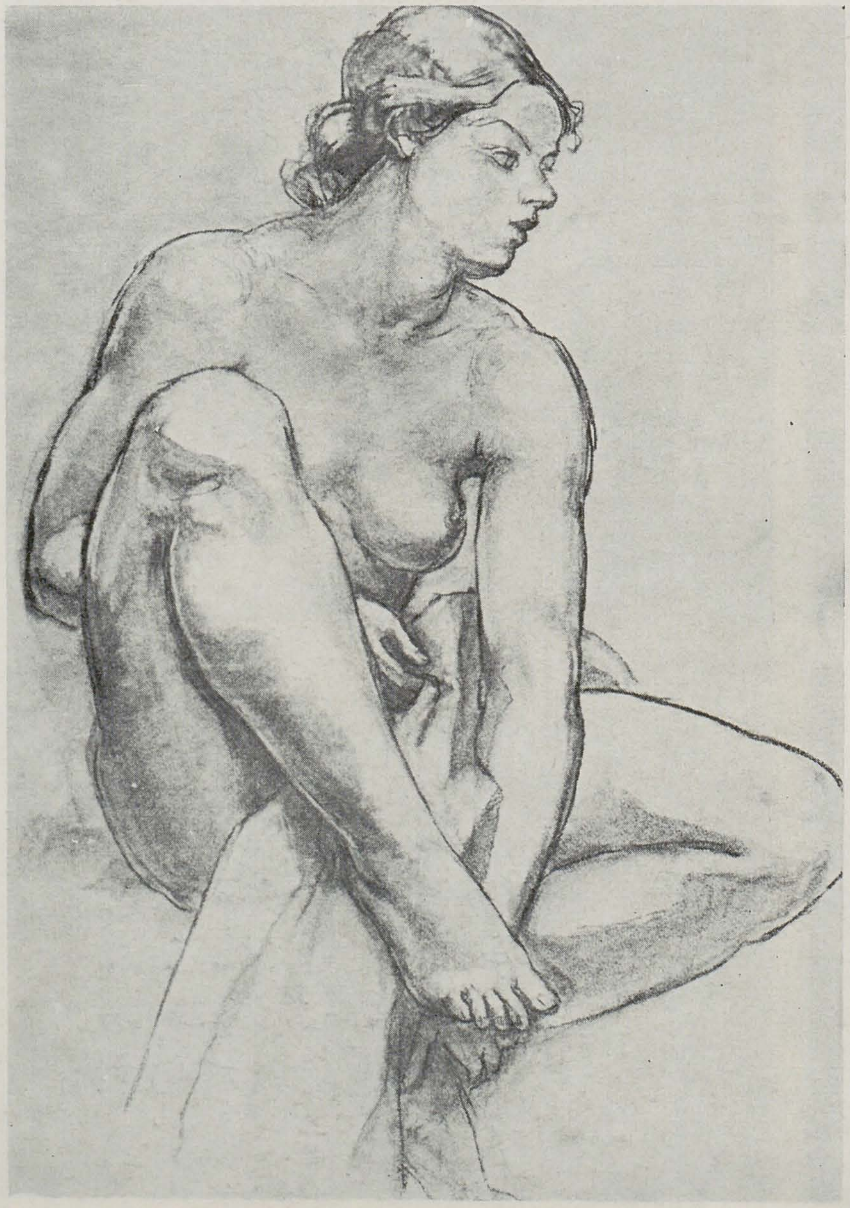
În octombrie 1939, intram pe porţile Academiei de Arte Frumoase din Bucureşti, în localul de pe calea Griviţei nr. 22, pentru prima dată. Eram student în anul I, coleg printre alţii cu sculptorul Ion Vlad şi cu graficianul Aurel Stoicescu. Profesorul nostru era Nicolae Dărăscu. Dar cum pe atunci alegeam specialitatea abia în anul II, făceam în grup sau singuri vizite pe la alte ateliere, să vedem şi noi cum arată alţi profesori, cum se lucrează. Unii ziceau că la Ressu este prea negru, alţii ziceau că la Steriade este culoare ... şi aşa mai departe.

La Ressu în clasă cum am intrat am rămas impresionat de studii. Solide, bine construite, mari, *şi* în special am fost impresionat de studentul Gheorghe Chivu. Pe profesor îl văzusem prin curtea Academiei, ştiam că este rector, iar într-o zi l-am aşteptat în clasă cu ceilalţi, la un loc mai ferit, şi astfel l-am putut vedea la o corectură pe care o făcea mai ales sîmbăta, cînd se judecau şi compoziţiile. Adunaţi în jurul său, ciorchine, eram impresionaţi de efortul direct, sincer, în căutarea expresiei plastice a desenului. Pot spune că am putut vedea, fiindu-i student patru ani, cele mai frumoase şi mai vii desene făcute de el sub ochii noştri. Dacă azi am putea organiza o expoziţie cu cîteva zeci de desene executate de el la corectură, am realiza o foarte interesantă şi instructivă demonstraţie de înţelegere a predării desenului ca studiu. În clasa lui erau cei mai mulţi studenţi, peste patruzeci. Toţi anii la un loc alcătuiau clasa cea mai frecventată, mai ales în zilele de corectură, care se prelungeau mult după ora mesei. Rămîneam fascinaţi ascultîndu-l şi uitam de toate. Se ocupa efectiv de cei la care vedea posibilităţi de evoluţie, fiind foarte dur cu o serie întreagă de studenţi, mai ales cu « cuconiţele », cum le spunea el, care de fapt nu prea aveau ce căuta la şcoală. Aceste corecturi ferme, creatoare, incisive, în care se opera cu bisturiul pe viu, cu exaltarea momentană a profesorului în faţa studenţilor, purtau amprenta personalităţii artistice a maestrului. În mîna lui, cărbunele sublinia în faţa noastră formele cert urmărite pe plan general, detaliile se contopeau în forme scrise parcă cu foc, iar caracterul modelului în cele din urmă ţîşnea pur şi simplu din pagină. Pasiunea şi autoritatea didactică a profesorului erau deosebite, mai ales dacă ne gîndim la epoca în care învăţămîntul artistic a avut o pleiadă de figuri mari ca Paciurea, Medrea, Oscar Han, Şirato, Steriade, Dărăscu, arh. G.M. Cantacuzino, Cecilia Cuţescu Storck ş.a. În anul în care eu intram pe porţile Academiei de Arte Frumoase, întîlneam în curtea clădirii figurile ilustre ale Salonului Oficial. Era, aş putea spune, epoca de aur a artei nostre dintre cele două războaie, cînd la sala Dalles vedeam tinerimea artistică, iar pictorul Petraşcu îşi organiza ultima sa retrospectivă. La saloane întîlneai artişti ca Petraşcu, Tonitza, Catargi, Şirato, Ghiaţă, Iser, Marius Bunescu, Stoenescu, Jalea, Popovici, Lucian Grigorescu, Constantin Brâncuşi, Ştefan Dimitrescu, Alexandru Ciucurencu etc., în afara profesorilor de la şcoală, şi erau pentru toţi adevărate evenimente artistice. Cînd eu eram în anul I, pictorul Camil Ressu primea premiul naţional pentru pictură. Ce mîndrie pentru noi! Despre sine, dar şi despre noi, despre atmosfera atelierului de la şcoală, Ressu notează în însemnările sale: « Nu ştiu ce foloseau ei de la lecţiile mele, dar 30 de ani, neîntrerupţi, îndreptînd şi desenînd zilnic, poate că truda mea a folosit mai mult mie decît lor. A fost epoca în care am avut cele mai *chinuitoare bucurii din viaţa mea* ». Iată, de fapt, mărturia cea mai preţioasă a pasiunii nestăvilite ce-l aducea pe profesor la şcoală şi care aducea cu el pasiunea din atelierul propriu în atelierul şcolii.

Amintindu-mi-l azi, la 100 de ani de la naştere, îi văd figura luminoasă — aşa cum se reflecta ea în arta pe care a slujit-o cu dragoste şi credinţă, în conformitate cu modul său de viaţă. Era un om sobru, echilibrat, care-şi punea punctul său de vedere raţional în dragostea pentru disciplina riguroasă în atelier şi în clasă. Era un rafinat şi un estet. Viaţa sa se împărţea cu regularitate între familie, un cerc de prieteni, dintre care făceau parte figuri mari ale epocii ca Arghezi, Sadoveanu, Dărăscu, Medrea, dr. Horia Dumitrescu, profesorul de anatomie, mai tîrziu dr. Gheorghe Ghiţescu cu soţia, pictorul Istrati, Corneliu Baba şi alţii, atelierul cu modelele sale şi jocul de şah.

În creaţiile sale, portrete, compoziţii, peisaje, desene şarjate, a lucrat sub emoţia directă a contactului cu modelul, după cum, în clasă, în timp ce preda, simţea impulsul studenţilor şi al modelului. *Noi participam activ la crearea unui mediu propice.* Cîţi dintre noi nu am plecat de la cursuri cu desenul ciopîrţit de tăietura neiertătoare a corecturii profesorului, dar cu mulţumirea în suflet că am fost aleşi şi luaţi în seamă! În general corecta cu precădere desenele care îl incitau, din care reieşea chinul elevului talentat şi pe care îl ajuta să se pronunţe. Co-

Nud, cărbune, 1930, Muzeul colecţiilor, col. K. H. Zambaccian



Nud, cărbune, 1924, Muzeul colecţiilor, col. K. H. Zambaccian

https://biblioteca-digitala.ro

recturile lui practice erau însoţite de explicaţii teoretice, prin expunerea unor principii elementare, confruntate de obicei cu date din istoria artei, din experienţa sa de la Paris, alunecînd uneori din subiect în subiect (şi asta se întîmpla destul de des), fascinîndu-ne cu verva lui ascuţită, pînă ajungea la exprimarea ideilor sale politice care erau socialiste, spuse cu voce tare, în plină epocă antonesciană. (Aceasta de fapt l-a costat destul de mult, avînd mereu neplăceri). Concepţia sa despre artă şi despre realism este cuprinsă în însemnările sale din ultimii ani ai vieţii, dar care nu au putut să refacă în întregime, nu au putut contura cu destulă precizie ceea ce a creat el pe plan pedagogic. Activitatea sa, ca profesor, a fost de la oră la oră, de la zi la zi, de la an la an, întotdeauna înnoită din momentul creator al personalităţii sale. Găsesc foarte importantă observaţia făcută de doctorul Ghiţescu, fost şi dînsul elev al lui Ressu, în prefaţa amintirilor sale: « Însemnările despre artă trebuie înţelese după imaginea artei sale, după cum notele cu caracter didactic se referă la trăirea unei experienţe unice ».

Consider că personalitatea profesorului apare astăzi concret, prin această afirmaţie, pusă ca un diagnostic precis, de o mare autoritate. Omul care venea aproape în fiecare zi în atelierul şcolii aducea cu el toată încărcătura sa spirituală, din propriul său atelier, şi o împărţea generos şi pasionat celor din jurul său, de unde venea şi calitatea corecturilor sale, de unicat, de creativitate. Fiecare lecţie cu Ressu era un pas în plus pe drumul desăvîrşirii noastre. Iată de ce la orele de curs se umplea clasa pînă la refuz şi cu studenţi de la alte clase. În pauze el nu părăsea atelierul-clasă, începeau discuţiile care se reluau în pauza viitoare, pînă la terminarea orelor de studiu sau pînă tîrziu. Valoarea sa ca profesor consta în marea calitate de a face ca elevul să înţeleagă în cele din urmă studiul prin metoda de studiu a profesorului, pînă în momentul cînd se va putea desprinde, prin propriile sale puteri, pe drumul său. Deci, ceea ce este de învăţat trebuie învăţat metodic şi temeinic. De la clasa profesorului Ressu au ieşit artişti de valoare, artişti care şi-au înscris cu cinste numele în cartea de aur a istoriei artelor plastice contemporane.

Pictorul Alexandru Ciucurencu, care i-a fost elev, ajunge cap de şcoală şi profesor la Institutul de Arte Plastice « Nicolae Grigorescu ». Printr-o întîmplare am putut vedea lucrarea de diplomă a pictorului Ciucurencu. Ea purta amprenta clasei lui Ressu, înscriindu-se în rîndul lucrărilor obişnuite, fără o trăsătură specifică anume, nu se putea bănui din această lucrare niciodată ce va ajunge Ciucurencu. Dar, de la această lucrare, în evoluţia lui şi pînă la sfîrşitul vieţii sale, cu alte moduri de expresie care îi erau proprii, el a rămas elevul lui Ressu. Vigoarea, simţul echilibrului, construcţia desenului şi a culorii, verticalitatea compoziţională, forţa de expresie şi tot ce a constituit temelia formaţiei sale, erau de la Ressu. Acest lucru însă îl pot judeca mai bine cei care cunosc atelierul lui Ressu. Ca să se găsească într-o zi pe el însuşi, un Ciucurencu, sau un altul, profesorul a construit meticulos, an de an, eşafodajul viitorului edificiu al luminii şi al culorii pe care elevul le avea în el.

Insista asupra elevului în formarea lui riguros ordonată şi în însuşirea desenului ca bază a tuturor disciplinelor, afirmînd că problema culorii, a viziunii personale depinde de încărcătura spirituală a fiecăruia. El spunea de multe ori: « cu asta vii de acasă, o ai sau nu o ai, desenul însă se învaţă ». Desigur, această afirmaţie înţeleaptă stă în picioare şi astăzi, cînd în epoca noastră, atît de avansată tehnic, se învaţă tot. Profesorul Ressu, chiar dacă în îndrumarea elevului nu a insistat în problemele rezolvării culorilor ca problemă în sine decît în limita conceptuală a studiului, în activitatea sa de creator a dat o deosebită atenţie execuţiei tehnice şi cromatice a tabloului. Recomandările erau conforme cu propria sa experienţă, preocupat fiind de o execuţie corectă, trainică a tabloului. El a selecţionat culorile, mergînd spre raportul culorilor stabile, care nu se alterează prin amestec şi a ajuns la concepţia unui palete strînse, reduse, alcătuită doar din puţine culori, acestea fiind în raport cu sensibilitatea sa cromatică. Acest punct de vedere personal l-a făcut să fie remarcat de alţi pictori ai epocii sale, de Tonitza spre exemplu (un mare preocupat de culoare), ca un notabil colorist, original şi interesant. Elevilor nu le impunea paleta sa personală ca unic mijloc de exprimare a culorii. Supraveghea însă calitatea culorilor, reacţiile amestecurilor şi recomanda întotdeauna întrebuinţarea lor în funcţie de motive tehnice, cu referire la meşterii cu experienţă din trecut. În contactul ce-l avea direct cu noi, elevii săi, ţin minte că demonstra, prin desenul şi pictura sa, cunoştinţe

Studiu pentru Comisia de îndrumare, desen creion, 1949-50, Cabinetul de stampe al Academiei

ce ne veneau direct, cu repere la valoarea metodică a unei pedagogii mai vechi, prin înțelegerea unor principii noi de exprimare plastică, dîndu-le viață.

Nici unul din noi nu se gîndea ce va face mîine, cînd vom ieși din școală (mă refer la cei pentru care școala însemna modul de cunoaștere a lumii artistice de mîine), pe vremea aceea nici pomeneală de repartiție guvernamentală. Nu aveam cămin, nu aveam cantină, nu aveam burse (decît cîteva la fiecare clasă, una sau două, pe care le obțineam pe merit), nu aveam materiale decît atîtea cîte ne puteam noi cumpăra. În schimb aveam multă pasiune, entuziasmul tinereții și încredere în profesor. În fiecare luni, ne băteam în clasă, la ora 7 dimineața, pentru locul cel mai bun și aproape de model, iar sîmbăta, la corectura compozițiilor care le făceam la fiecare sfîrșit de săptămînă, ascultam cu emoție clasificarea maestrului. Țin minte că, o dată, la primele mele compoziții, am fost calificat primul. Profesorul nici nu știa bine cum mă cheamă și am fost pur și simplu fericit, mai ales cînd în competiție intrau toți anii, de la 2 la 5.

Ressu a fost un profesor complet. Din reflecțiile despre artă cunoaștem concepția sa personală, modul său de gîndire, pe care s-a străduit să le pună prin exemplu și viu grai la dispoziția studenților săi. Desenul pentru Ressu însă rămîne o disciplină aparte, deosebită în artă față de pictură. Exprimarea formelor prin linii era concepția de bază a desenului lui Ressu.

Cu prilejul activității mele în China, ca profesor, fiind pus în situații grele de predare, de predare a desenului în special, m-am sprijinit pe biografia lui Camil Ressu și pe manualul de anatomie al lui Ghițescu. Prin intermediul lor am reușit să depășesc perioada de aclimatizare a condițiilor de lucru, izbutind să fac pe studenții chinezi să înțeleagă importanța desenului ca mod de gîndire, de studiu și de exprimare, în concepția europeană. Era, totodată, importanța studierii unui mod de exprimare a unui reprezentant de frunte al școlii românești.

Ressu a predat desenul așa cum l-a practicat. Desenul lui amintește de desenul maeștrilor vechi, căutînd prin expresia lineară izolarea de mediul înconjurător și cu valori puține, mai mult ca accente. Doctorul Ghițescu îl caracteriza foarte exact cînd spunea despre dînsul: « Desenul lui are ceva colțuros, căutînd să caracterizeze neîncetat formele iar nu să le uniformizeze prin curbe și rotunjimi ». Primele noțiuni ce le primeam și asupra cărora insista întotdeauna era cele elementare: punerea în pagină, construcția figurii în așa fel ca să stea în picioare. Acest « stat în picioare », în concepția lui Ressu însemna echilibru, însemna forță, însemna elementul esențial al tabloului, de la început pînă la sfîrșit. Un tablou, în orice poziție s-ar afla, spunea el (și de multe ori ne punea studiile cu capul în jos), trebuia să stea în picioare. Odată, la o corectură, ne-a mărturisit că, atunci cînd se așează în fața pînzei albe, are întotdeauna emoție și, ca să depășească acel moment, înainte de a începe lucrul propriu-zis, desenează pe pînza goală o verticală și o orizontală. Ei bine, această verticală și orizontală rămîne schema constructivă a lucrării pînă la capăt. Ea se va vedea nescrisă și după ce tabloul este terminat. Geometria, armonia formelor, principiile proporției, exigența organizării geometrice, echilibrul elementelor componente ale tabloului sînt noțiuni de bază în organizarea tablourilor lui Ressu. A fost un novator în sensul modului său de exprimare față de descoperirile și experimentele noi. Receptiv la ceea ce era nou, rezervat în aprecierile ce le făcea, căutînd întotdeauna esența, soliditatea experimentului, raporta întotdeauna la ceea ce rămîne valoros din trecut. « Dürer, scria el, a făcut cubism înaintea lui Picasso, iar artă abstractă și suprarealistă au făcut și fac încă popoarele Asiei și Africii ».

Profesorul Ressu a pus bazele învățămîntului nostru modern și, oricît de îndepărtată ni s-ar părea epoca sa, aproape o jumătate de secol de școală, principiile sale stau la baza artei plastice contemporane românești. Toți care au trecut pe la Ressu, mulți dintre noi la rîndul nostru dascăli în școlile de azi, ne străduim să transmitem urmașilor noștri ceea ce ne-a învățat așa de frumos Camil Ressu. Cel mai strălucit dintre noi a fost Alexandru Ciucurencu, care a creat o adevărată școală în pictura românească, prin care învățătura de bază a lui Ressu viază. Chinul desăvîrșirii, cum îl numea Ressu, începe în școală și nu se termină niciodată. Generație după generație, din atelierul profesorului au ieșit artiști care s-au afirmat în plastica românească precum Ciucurencu, Istrati, Drăguțescu, Dr. Ghițescu, Brătulescu, Gh. Ionescu, Pavel Codiță (după ce studiase 4 ani cu Stoenescu), Petre Suțianu, Corina Beiu Angheluță, Sonia Barcianu-Petrașcu, Teodor Dan, Gheorghe Chivu, Ștefan Teodoreanu, Sabina Florian, Aurel Stoicescu,

Odihnă pe cîmp, ulei, către 1923, Muzeul de artă al municipiului București

https://biblioteca-digitala.ro

Radu Jora, Elena Greculesi, Lucreţia Ionescu, Alexandru Cumpătă, Rodica Pandele, Iulian Gheorghiu, Maria Vicol, Victor Schöbel, Ion Gheorghiu şi alţii.

Camil Ressu a fost un militant activ pentru o artă naţională, considerînd arta ca o oglindă vie a sufletului poporului. În arta noastră el a adus o viziune nouă şi personală pentru care nu de puţine ori a fost criticat de presa burgheză din vremea sa, spunîndu-se despre el că practică o artă vulgară, aducînd printre altele în tablourile sale ţăranii. Ceea ce este de subliniat e tocmai stilul său viguros care s-a manifestat aducînd imaginea unghiuloasă a ţăranului ars de soare, avînd în modul său de interpretare stilistic ecouri din arta populară, un colorit sălbatec, dur. Era preocupat de realizarea unei arte în care artistul să nu vadă în arta sa numai un meşteşug, ci şi un mijloc de exprimare a unor sentimente mai puternice. Rămîne un reprezentant al poporului său, al timpului său, considerînd că datoria morală a pictorului este de a picta *bine*. Iată deci cum la vremea sa se reliefa Camil Ressu ca exponent de frunte al şcolii naţionale de pictură.

Evenimentele sociale au avut asupra lui un ecou puternic. A avut activităţi obşteşti importante, iar la insistenţele lui şi prin acţiunea dusă de el în cadrul Ministerului Învăţămîntului reuşeşte să transforme Şcoala de Arte Frumoase în Academia de Arte Frumoase, ridicînd-o astfel la gradul de învăţămînt universitar. Participă, încă din anul 1921, la înfiinţarea sindicatului, fiind cunoscut ca un militant socialist activ. Rector pînă în anul 1941, profesorul eminent este scos din rectorat în mod abuziv de către însuşi ministrul de atunci al învăţămîntului. După 23 August, Ressu face parte din rîndurile Partidului Comunist Român, este numit Director al Artelor, ales preşedinte de onoare al Uniunii Artiştilor Plastici şi distins cu titlul de Artist al Poporului şi Membru al Academiei R.S.R. A rămas credincios vocaţiei sale de pictor şi profesor, pe care le-a desfăşurat cu emoţie şi pasiune. Privind retrospectiv, astăzi, cînd se împlineşte un veac de la naşterea lui Camil Ressu, se cuvine să ne întrebăm care poate fi ecoul acestei mari personalităţi în inimile noastre? Personalitatea sa puternică s-a închegat odată cu o epocă, însemnînd pe toate planurile un moment de mare înflorire culturală. Este exponentul strălucit al epocii dintre cele două războaie, care şi-a dat aportul din plin operei de culturalizare a poporului român. A fost semnalat de la începuturile sale, în 1912, de către Tudor Arghezi, care îl prezenta ca un artist « brav, sincer, hotărît şi bărbat ».

Ressu s-a dezvăluit de la început ca un preocupat de frămîntările sociale ale epocii, iar ceea ce a făcut magistral este că a adus şi în şcoală preocuparea pentru expresii noi, aduse de un temperament viu, cu o puternică vitalitate, un temperament aprins, calităţi mari cu care polariza în jurul său grupurile de studenţi. În căutarea noastră de nou, tineri setoşi de învăţătură, nu puteam rămîne indiferenţi în faţa clasei condusă de Camil Ressu. Toată şcoala se îndrepta spre el, chiar dacă se lucra şi la alte clase. Se contura ceea ce prevăzuse Arghezi: « Camil Ressu lucrează la o operă ce se urmează progresiv, ce ţine punct cu punct şi etapă cu etapă ». Pictorul Şirato îl aşeza pe Ressu printre reprezentanţii cei mai caracteristici ai artei româneşti, alături de Grigorescu, Luchian şi Petraşcu. Tonitza reafirmă, în anul 1928, convingerea sa neclintită că Ressu a fost singurul temperament de granit al generaţiei de după Luchian, ce nu s-a lăsat influenţat de nici un curent de modă naţională sau internaţională.

Pe noi, ca tineri elevi în clasa lui Ressu, ne subjuga pasiunea, fermitatea ideilor sale, sublinierea prin viu grai şi prin gesturi. Cărbunele pocnea în mîna lui, gestul desenatorului era subliniat prin bătaia cu piciorul în podea, iar modelul stătea smirna. Aşa îl ţin eu minte.

Studiind creaţia lui Ressu trebuie avută în vedere, în totalitatea ei, coerenţa sa stilistică, forma sa de expresie, sentimentul care însoţeşte pagina tabloului pînă la capăt. Il studiam odată, cu prilejul unor comenzi de portrete mari, şi sub ochii noştri se contura Kogălniceanu, marele om de stat, monumental şi eroic. Avea puterea să le insufle personajelor sale ceva din propria lui personalitate. În orice nud de femeie sublinia expresia gingăşiei prin forţă. Aceste îmbinări de accente tari cu subtilităţi închează secretul unui stil autentic ce-l reprezintă numai pe Ressu.

Autenticitatea operei lui Ressu rămîne pentru noi un punct solid de pornire, într-o căutare permanentă în arta noastră contemporană. El va rămîne totdeauna una din *pietrele de temelie, poate cea mai de granit*, cum spunea Tonitza.

Pictorul, profesorul Camil Ressu este pentru noi lumina care ne-a călăuzit primii paşi. Prin dragostea şi dorinţa lui de a ne învăţa în epoca «celor mai chinuitoare bucurii ale sale », ne-a dat nouă vigoarea de a-l purta, peste ani, în inimile noastre aşa cum era: îndrăzneţ, puternic şi original.

Ţărani în barcă, ulei, Muzeul colecţiilor, col. K. H. Zambaccian

https://biblioteca-digitala.ro

salonul de gravură tulcea '80

mihai drișcu

Rolul textului de față nu este în primul rînd acela al unei cronici de expoziție, la cea de a doua dintre manifestările de « reglare » ce premerg organizarea propriu-zisă a *Muzeului de gravură contemporană* din Tulcea (titulatură enunțată deja pe coperta catalogului).

În ceea ce privește acest salon, organizat de Uniunea artiștilor plastici și de Comitetul de cultură și educație socialistă al județului Tulcea, o opinie a lui Renan (din « Viitorul științei ») — și vom vedea că, de fapt, nu numai pentru actuala expoziție — ne-ar putea servi, în multe privințe, drept îndreptar provizoriu, fie și numai pentru a putea fi pusă, uneori, la îndoială: « Să folosești cînd lauda, cînd blamul nu dovedește o metodă prea bună. Trebuie să iei opera *drept ceea ce e*, perfectă în ordinul de realitate care este al său, reprezentînd eminamente ceea ce reprezintă și să nu-i reproșezi ceea ce nu are. Ideea de greșeală nu-și are rolul în critică . . . Fără îndoială nu totul este perfect, dar o lucrare este în general ceea ce poate să fie ».

Aducem unele amendamente la călduțul « să nu-i reproșezi ceea ce nu are », doar cîteva constatări obiective, dintre cele situate la nivelul evidențelor. La salon participă 126 graficieni, care expun 143 lucrări; cifrele, să recunoaștem, nu furnizează, în nici un caz, semnele vreunei inflații cantitative, deși comisia de dezbatere și avizare (din care am făcut parte, deci pot afirma că « sînt în cunoștință de cauză ») s-a mulțumit cu o îndeajuns de blajină triere, eliminîndu-se doar flagrantele scăderi de ținută profesională. (Poate ar fi de discutat, într-o ocazie, numai despre expozițiile colective, cu presupuse și întotdeauna dorite intenții de reprezentativitate, față în față cu exemple concrete ale păgubitoarei, dar persistentei mentalități — în fapt obturare a celui mai elementar simț autocritic — ce întreține aleatoriul joc al unor « adresanți » — n-am spus automat și expozanți — de-a « hai să vedem pînă unde se mai poate coborî ștacheta »).

Constatăm că marea majoritate a autorilor sînt din capitală (circa 80), că gravori din prea multe centre artistice nu sînt prezenți (sau sînt doar prezențe neconcludente) la acest salon ce aspiră la reprezentativitate națională. În ultimii ani, un adevărat tic al cronicarilor saloanelor de grafică a devenit observația (formulată cînd sub formă de lamento, cînd de semnale de alarmă) că domeniul ilustrației de carte este, cel puțin în saloane, dacă nu în întregul circuit cultural, în continuu și vizibil declin. Semnalăm că la salonul tulcean doar un singur autor *(Plugor Sandor)* prezintă ilustrații.

Expoziția cuprinde lucrări de autori din diferite generații, de la veterani ca *Gy Szabo Bela* la tineri ca *Vasile Gheorghe*, iar dacă este adevărat că « ordinul gravorilor e un ordin deosebit », cum scria Fromentin, observăm că acest ordin cuprinde și un număr însemnat de gravoare (aproape 50).

Cît privește impresia de largă diversificare stilistică pe care o aduce salonul, ea nu se mai cere subliniată: de la retro-umorismul practicat de *Anamaria Smigelschi* la suprarealismul simili-enciclopedic și clasificator al lui *Dan Stanciu*, de la studiul în bună tradiție realistă al lui *Grigorescu Ion* la metafizicismul sugestiv al lui *Varga Katalin*, de la șarjarea eficace a lui *Ștefan Anastasiu* la retorica expresivă a soluțiilor lui *Marcel Chirnoagă*, de la mișcarea imaginii abstracte ce pierde iconicitatea în profitul semnificării la *Antonio Albici* la modularitatea decorativă a lui *Napoleon Zamfir*, și exemple pot fi aduse în continuare.

O mare parte dintre lucrările salonului sînt din categoria celor ce, prin adăugare, devin alte probe ale existenței unor « stiluri personale » bine conturate (=ușor recognoscibile); ele sînt adică rezultatul unei continuități de preocupări și ale unei egalități cu sine, au un anume grad de previzibil, sînt, de cele mai multe ori « ceea ce te aștepți să vezi ». Reversul: surprizele, noutatea, sînt excluse sau minime. Exemplele au aici, se înțelege, un rost strict constatativ și nu implică în vreun fel opțiuni de valoare: *Tiberiu Nicorescu, Vasile Dobrian, Ethel Lucaci Băiaș, Adina Caloenescu, Adrian Dumitrache, Vasile Socoliuc, Natalia Matei Teodorescu, Corina Beiu Angheluță, Ion Untch, Aurel Bulacu, Suzana Fintînaru, Doina Șteflea, Klara Tamas Blaier, Fred Micoș, Ștefan Găvenea, Tudor Nicolae.*

Prezențe noi și notabile întîlnite la acest salon: *Simona Costescu*, pînă acum cunoscută ca autoare de tapiserii, *Cristina Toacă Maier, Nagy Geza, Marieta Besu, Dana Olariu, Nagy Lajos, David Nicolae Florea, Georgeta Nagy Stoica, Traian Gligor, Adrian Timar*. Printre « soliști » — la capitolul opțiunilor personale, desigur — i-aș situa în primul rînd pe *Silviu Băiaș*, pe *Wanda Mihuleac, Geta Brătescu, Simona Runcan* și *Nistor Coita*.

Un aspect semnalat ca o trăsătură de orientare mai generală a gravurii internaționale actuale — lucru nu lipsit de interes, credem — anume « nostalgia unei creații mai discrete, nevoia de expresie intimă și atenuată, de mărturie personală și de profundă concentrare, de reflecție filosofică » (cum scrie Maciej Gutowski în introducerea la catalogul celei de a 8-a bienale internaționale de gravură de la Cracovia) poate fi verificat și în manifestarea de la Tulcea.

Se cere de asemenea subliniat rolul gravurii ca sursă a dezvoltării culturii moderne, avînd trăsăturile și posibilitățile ei specifice. Gravura a fost mijlocul *policopiat* cel mai rapid de distribuire a informațiilor de bază cele mai simple; această afirmație are în vedere mai cu seamă istoria gravurii, începînd cu gravura pe lemn și metal din secolul XV, ca mijloc de propagandă, creație « fugitivă » tipică epocii.

Tocmai datorită policopierii, scrie autorul amintit, gravura se poate bucura în actualitate de o *recepție generală*, ea poate fi expusă în același timp în mai multe locuri, este mai ușor de deplasat, este — dispărînd obsesia pierderii unicatului — trimisă aproape la fel de simplu ca o scrisoare. Dar, nu trebuie uitat, nu expoziția este, în aceste condiții, scopul principal, ci, se înțelege, difuzarea.

Consecințele trecerii de la unic la multiplu aduc cu sine ceea ce teoreticienii domeniului au numit statutul ambiguu al *gravurii originale* (care este simultan reproducere, tiraj, copie, dar în același timp creație originală).

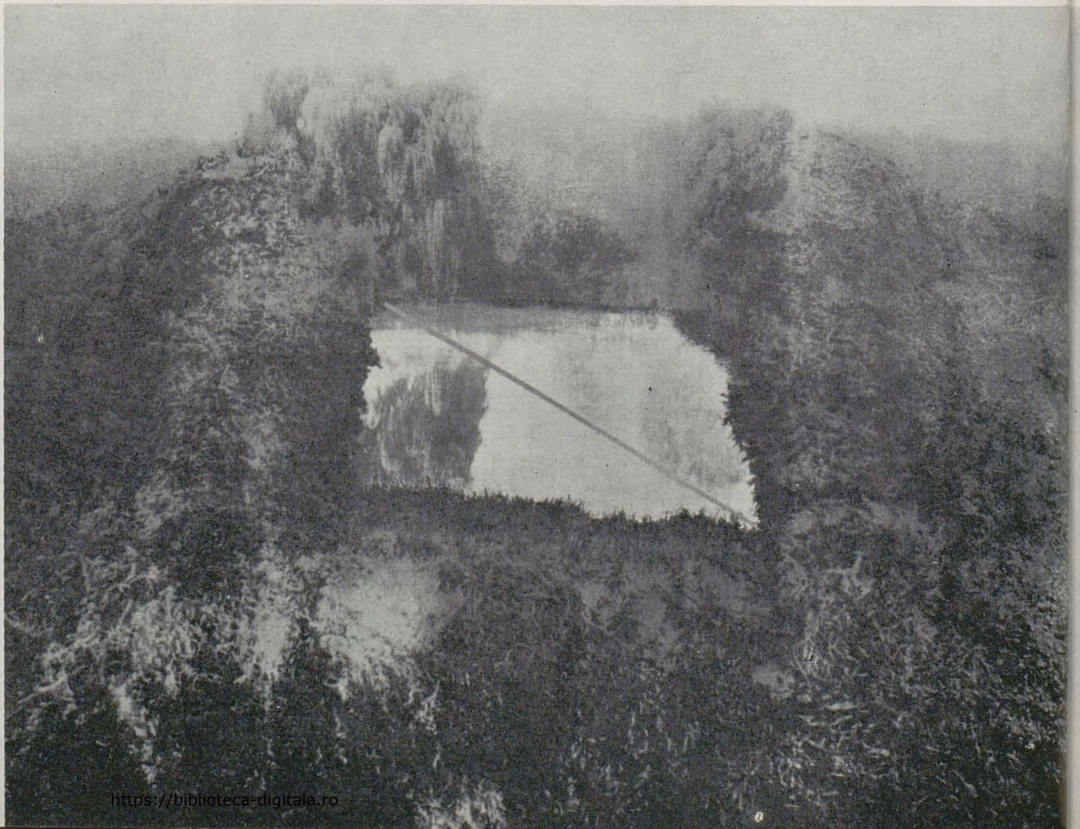
Probabil că o definiție (« O gravură originală este o operă de artă dacă îndeplinește următoarele condiții: artistul creează el însuși imaginea și gravează arama, piatra litografică, lemnul sau orice alt material după care se vor trage exemplare; exemplarele sînt trase după placă de către artist sau sub direcția sa; în sfîrșit, fiecare exemplar al tirajului final este aprobat, numerotat și semnat de artist ») ca acea dată într-un catalog al « Ghildei grafice » de la Montreal ne-ar putea fi destul de utilă în susținerea opiniei că gravura nu este un sub-produs al mișcărilor artistice internaționale — căci în lumea artistică circulă și o asemenea contra-opinie — ci o artă majoră, intrinsec purtătoare de transformări sociale (cf. Yves Robillard, Gravura nu este o artă minoră, in Vie des arts nr. 90/1978).

Fiindcă salonul este doar primul timp al unui proiect remarcabil și ambițios — *înființarea unui muzeu specializat și apoi organizarea unei bienale internaționale* — (să menționăm, în paranteză, că cea mai slabă participare la salon este tocmai « echipamentul » de expoziție, dar că actuala amenajare aproape falimentară mai poate fi remediată) — să avansăm în încheiere cîteva păreri despre noul rol ce revine muzeului în legătură cu școala dar și cu ansamblul acțiunii culturale. Acesta ar consta în *învățarea privirii*, în alfabetizarea plastică, de fapt a asigura o ajungere din urmă, obișnuind și inițiind în limbajele plastice ale timpului nostru atît pe cei de vîrstă școlară, cît și pe cei reticenți sau ostili datorită educației clasice (= bazată pe cuvînt și scris), cît și pe cei ce manifestă o bunăvoință culturală. Animarea, intermedierea, presupune stabilirea unei *învățări active*, care să pună accentul pe *experiment — difuzare*, evitîndu-se respectul snob sau consumul pasiv al produsului artistic, în cazul de față, gravura originală.

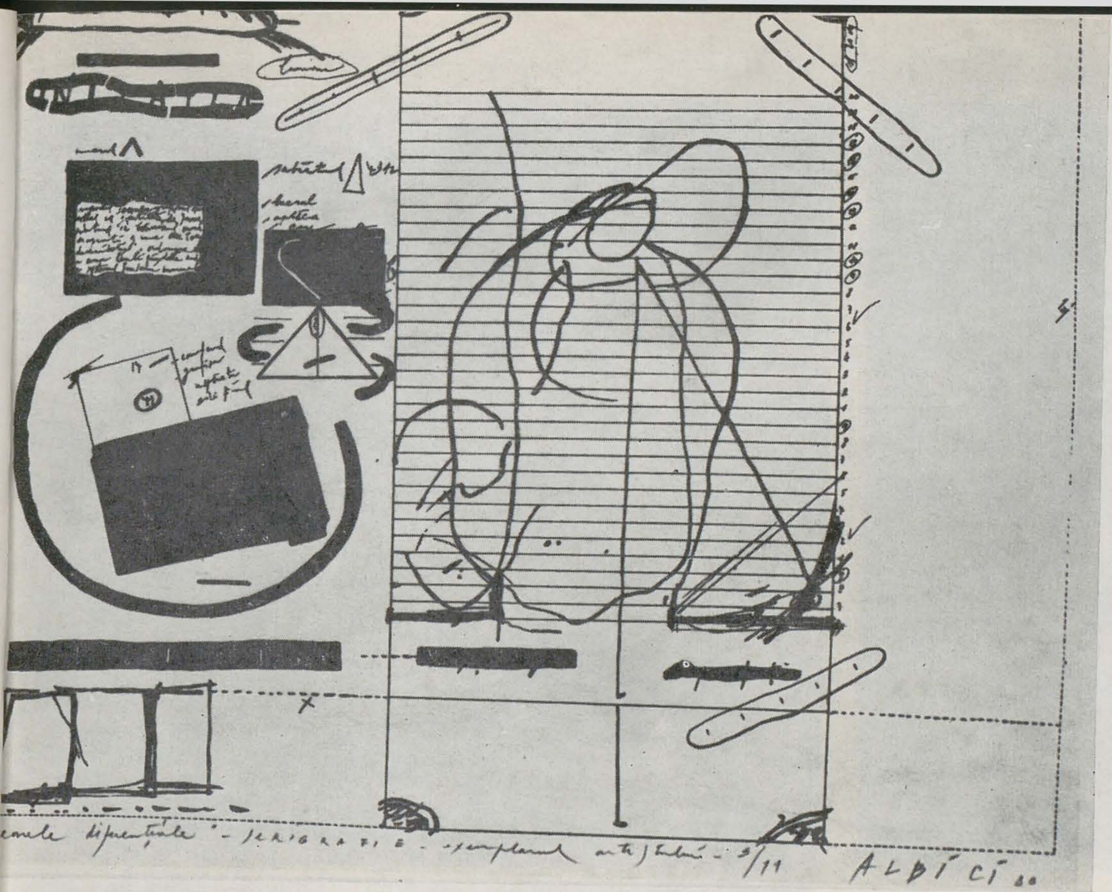
1. Moment în timpul vernisajului; 2. Într-o pauză, la sesiunea de comunicări; 3. WANDA MIHULEAC: Proiect ecologic, litografie, offset; 4. ANTONIO ALBICI: Poemele diferențiale, serigrafie; 5. ADINA CALOENESCU: Transformări spațiale I, litografie; 6. GEORGETA NAGY STOICA: Anotimp, acvaforte; 7. ȘTEFAN ANASTASIU: Profil, litografie; 8. TUDOR NICOLAE: Raci, acvaforte și acvatinta; 9. GY SZÁBO BÉLA: Cei patru cavaleri, xilogravură, pp. 16—17

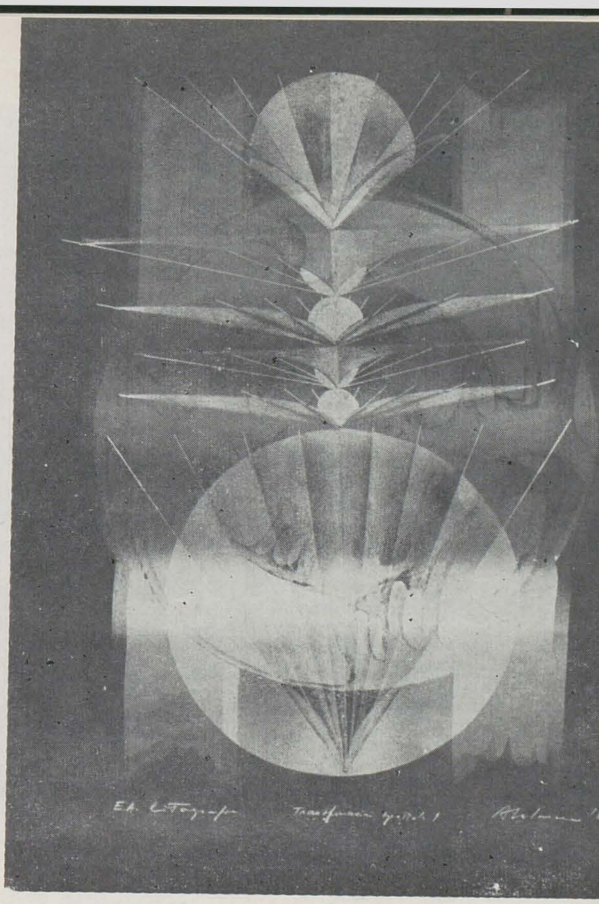
1. GETA BRĂTESCU: Canzone, litografie; 2. ION PANAITESCU: Calica, acvaforte și acvatinta; 3. GHEORGHE MAZILU: Bestiar I, serigrafie; 4. ȘTEFAN GĂVENEA: Amintirile unei imagini dispărute, acvaforte; 5. KLARA TAMAS BLAIER: Gravură, tiefdruck; 6. CORINA BEIU ANGHELUȚĂ: Spațiu neolitic, gravură în metal; 7. PLUGOR SANDOR: Ilustrație pentru Cain și Abel de Sütö András; 8. ȘTEFAN IACOBESCU: Dimineață sonoră, tehnică mixtă; 9. VLAD MICODIN: Grind, acvaforte; 10. GEORGE LEOLEA: Peisaj X, acvaforte; 11. MARIA DIMULESCU: Metamorfoză, acvaforte și acvatinta; 12. MARIETA BESU: Vestigii V, litografie, pp. 18—19

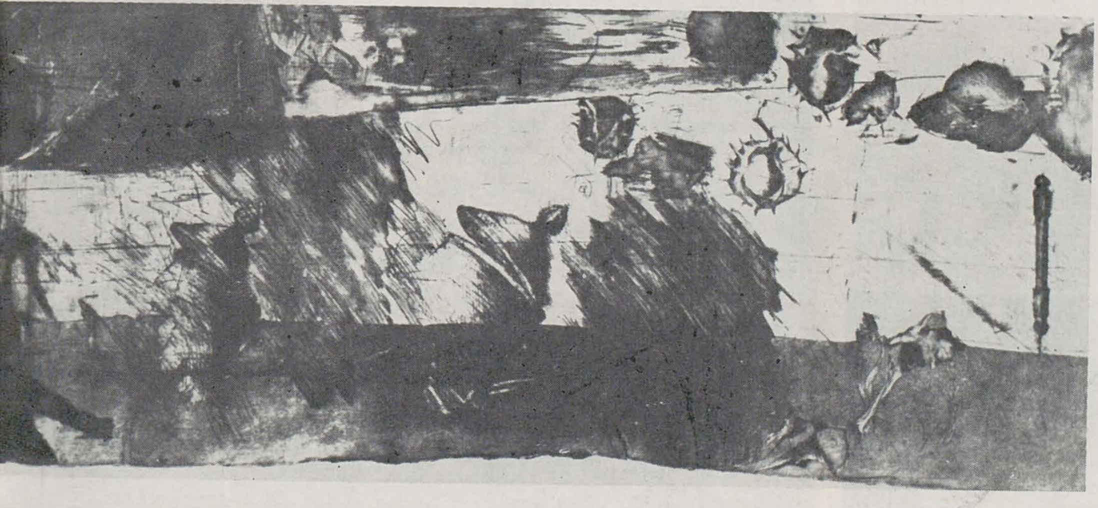
1. NAPOLEON ZAMFIR: Pom, offset; 2. DOINA ȘTEFLEA: Formațiuni vegetale, litografie; 3. MARCEL CHIRNOAGĂ: Stegar, acvaforte; 4. DAN STANCIU: 21 de zei ai zilei, acvaforte; 5. ALEXANDRU RECEPOVICI: Nocturnă, acvaforte și acvatinta; 6. SOFIA FRÄNKEL: Colină, acvaforte; 7. DAN ERCEANU: Alfa, acvaforte și acvatinta; 8. NISTOR COITA: Situație spațială, pointe sèche; 9. PIA SIMONA COSTESCU: Pasărea Phoenix, xilogravură; 10. VASILE SOCOLIUC: Circuit artificial, acvaforte; 11. TIBERIU NICORESCU: Vis de seară, acvaforte și acvatinta, pp. 20—21

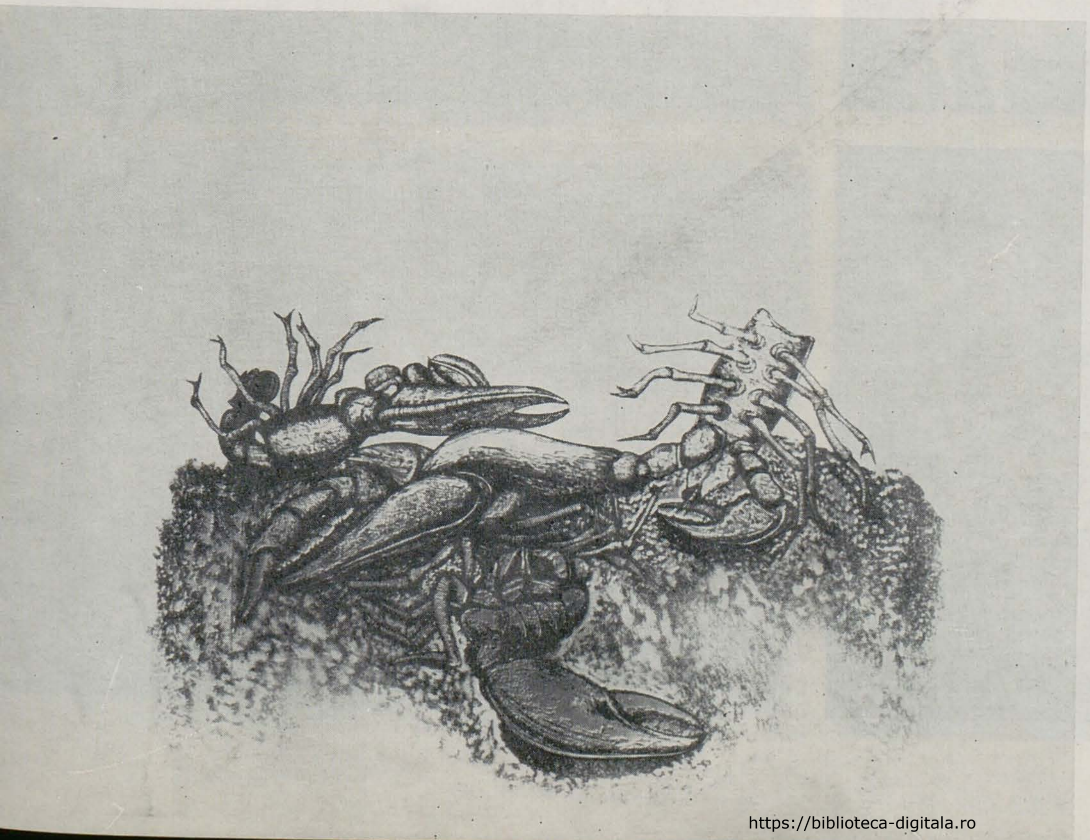


https://biblioteca-digitala.ro

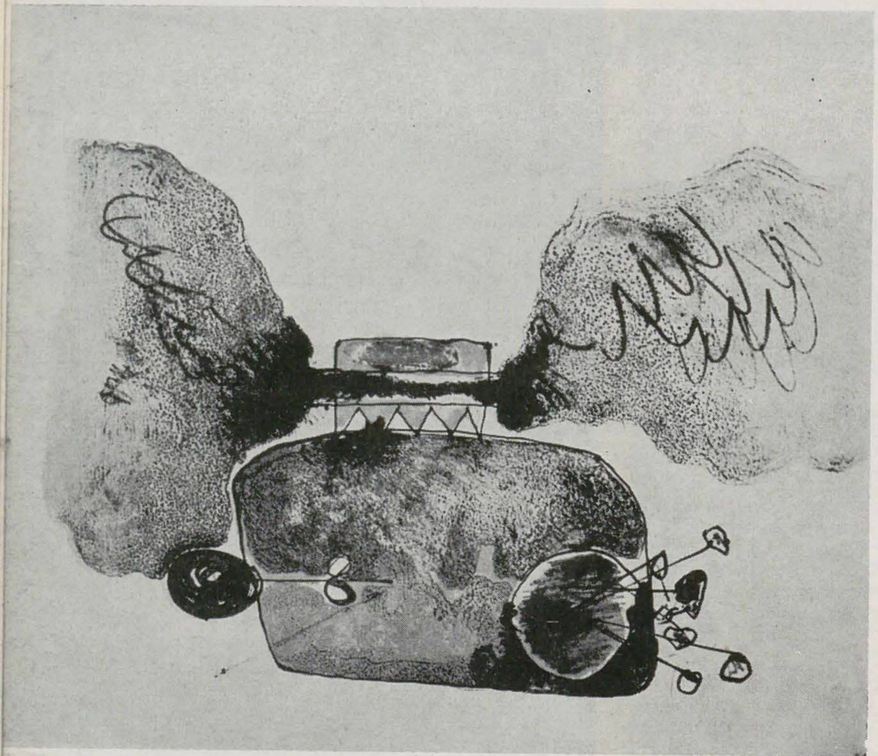


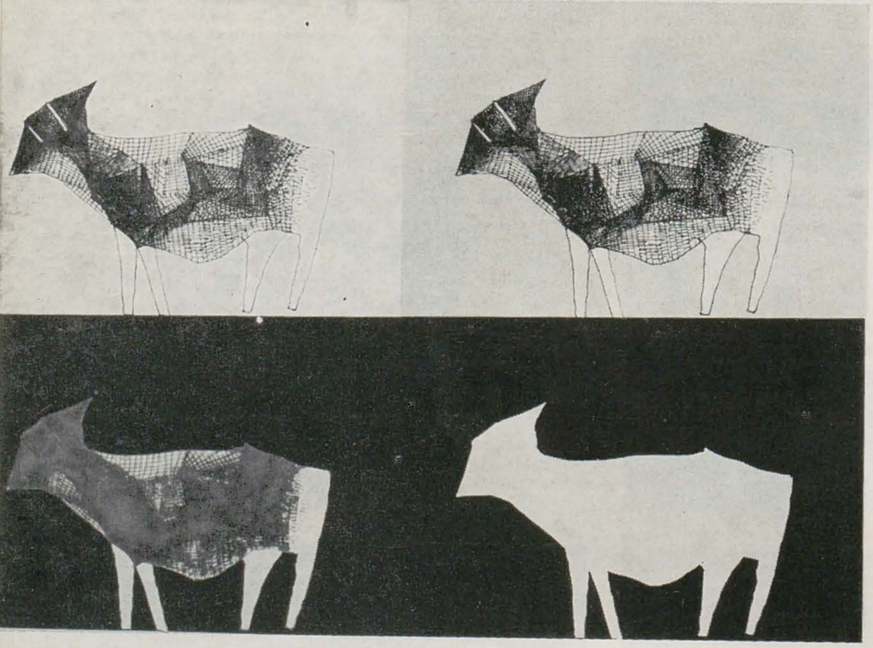


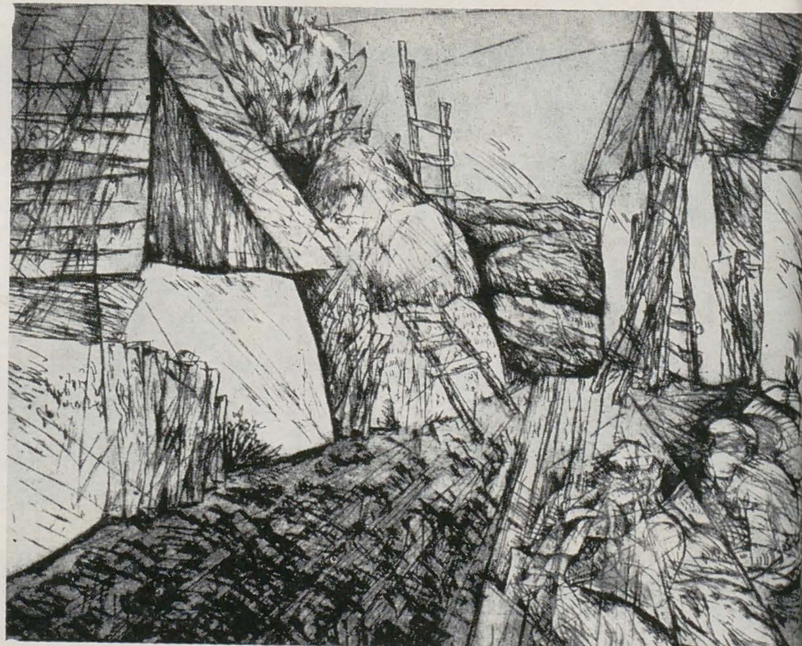




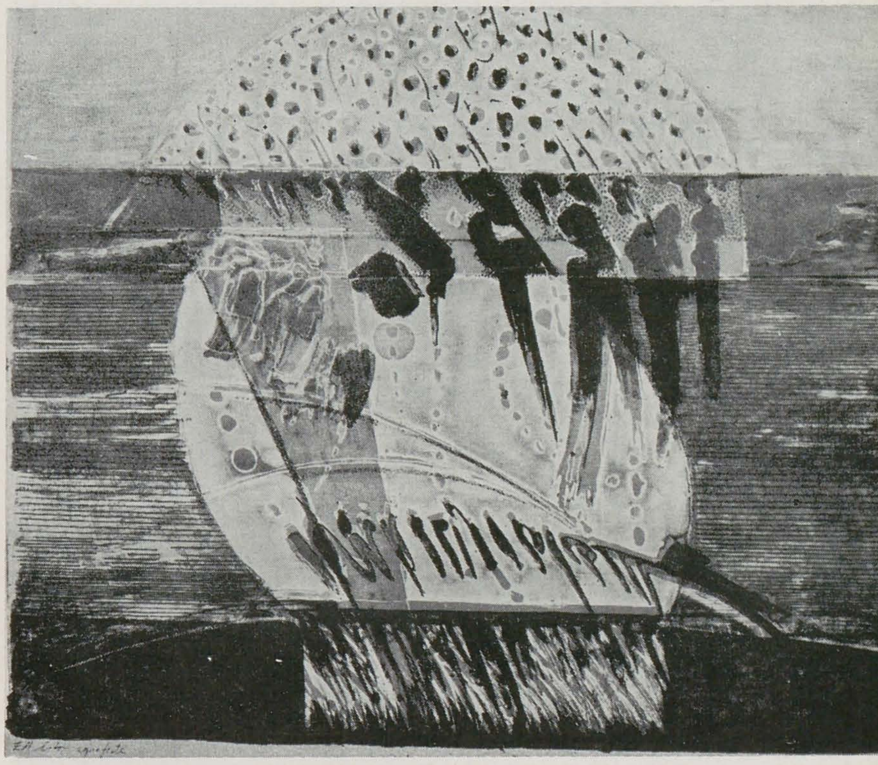
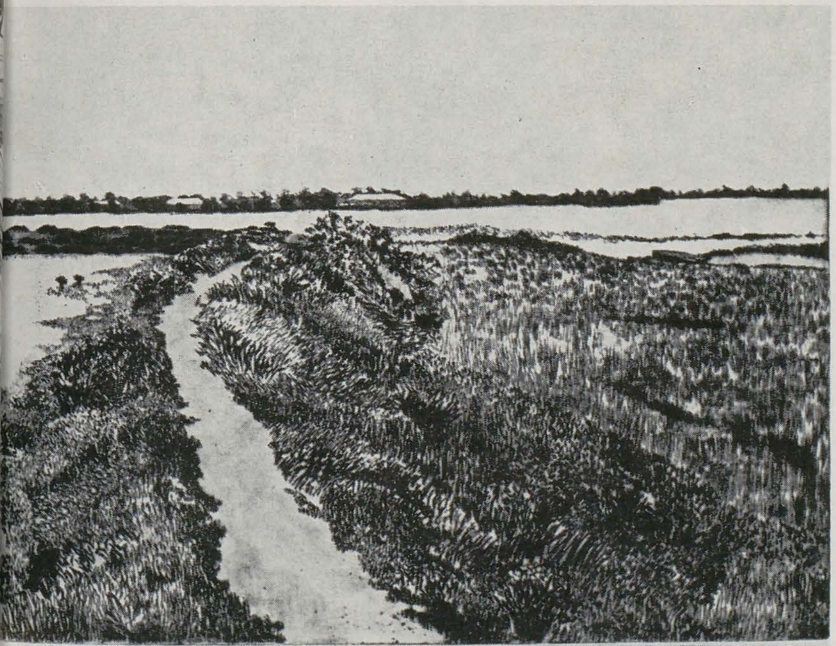
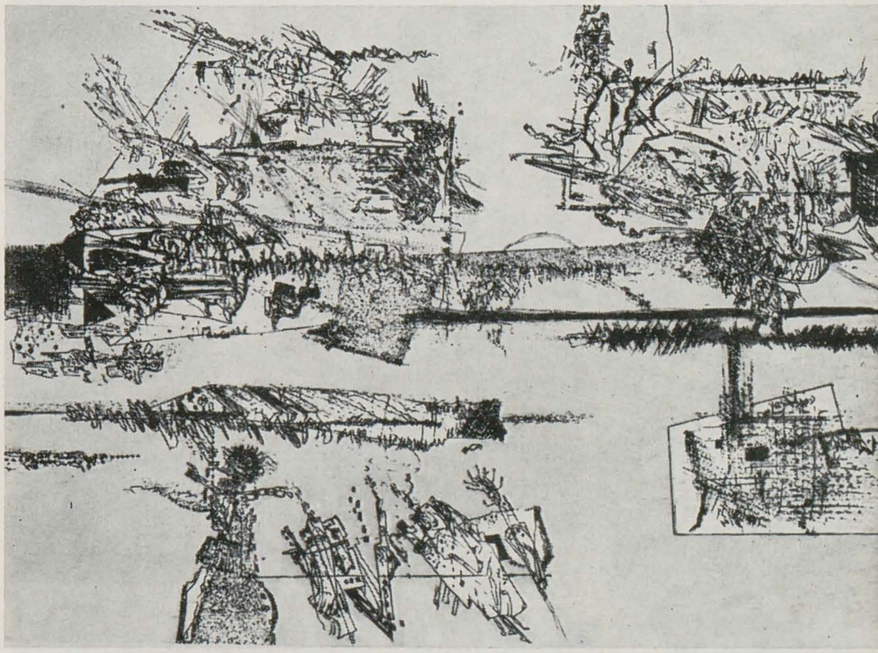
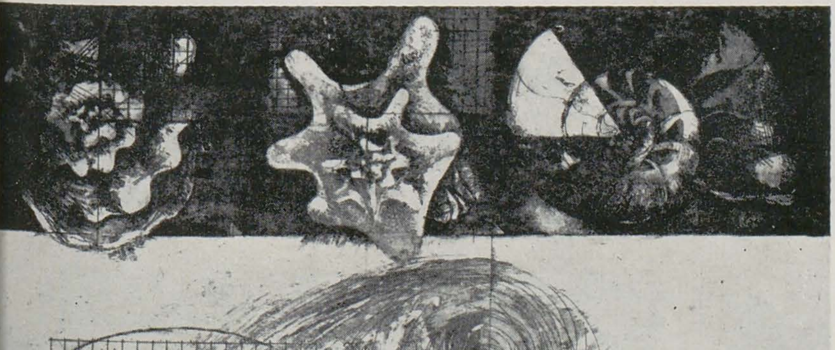
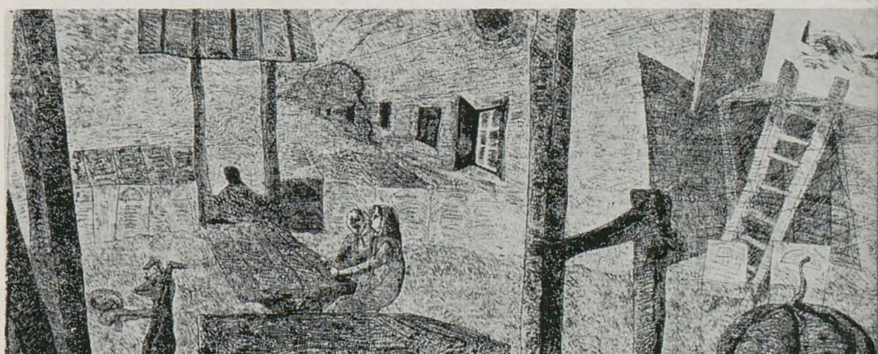
https://biblioteca-digitala.ro



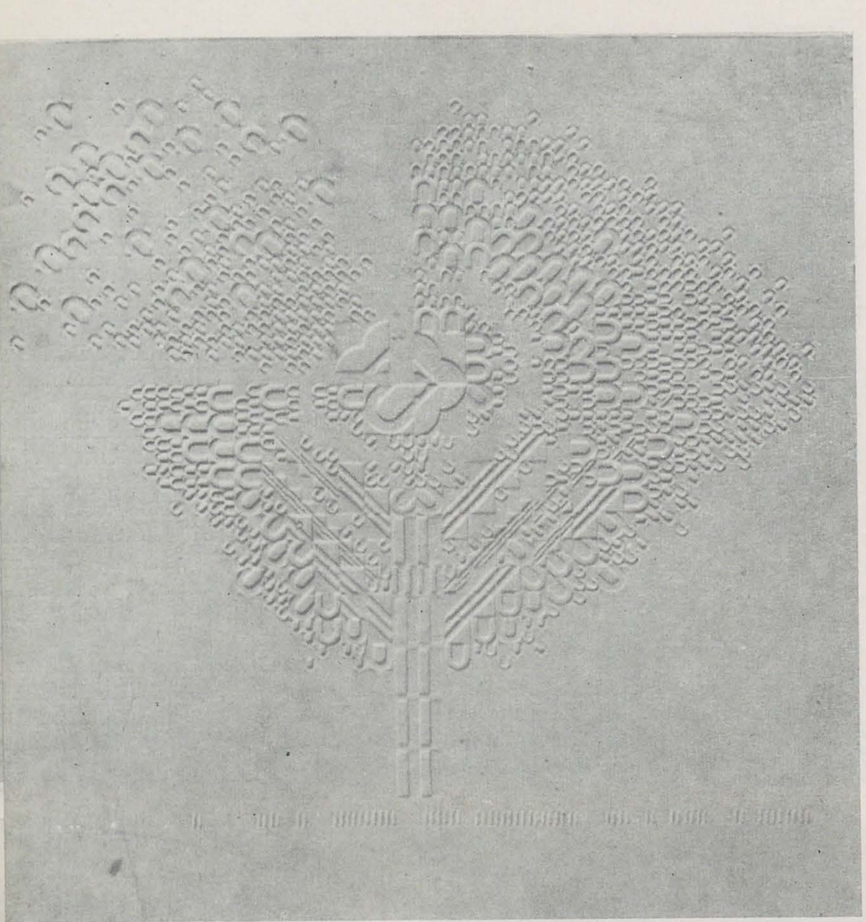


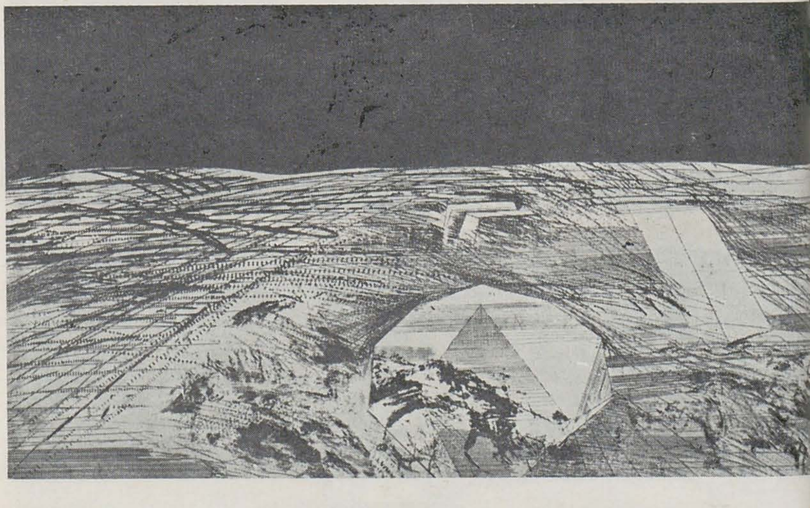


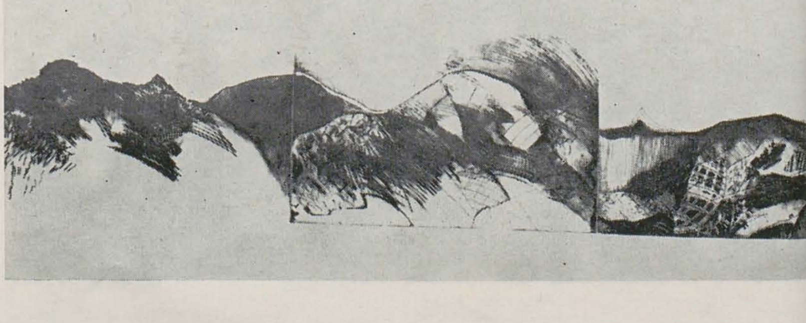
https://biblioteca-digitala.ro

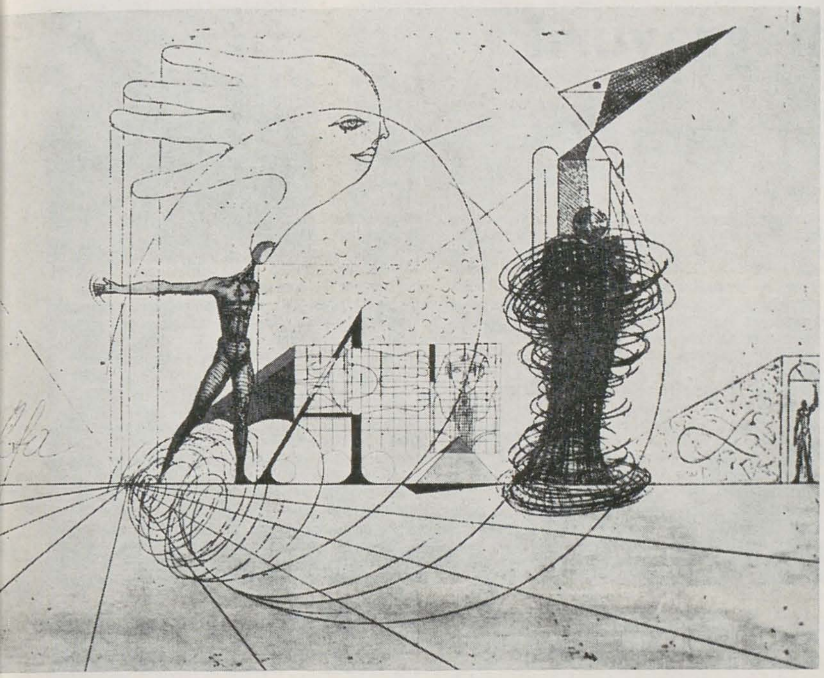
https://biblioteca-digitala.ro

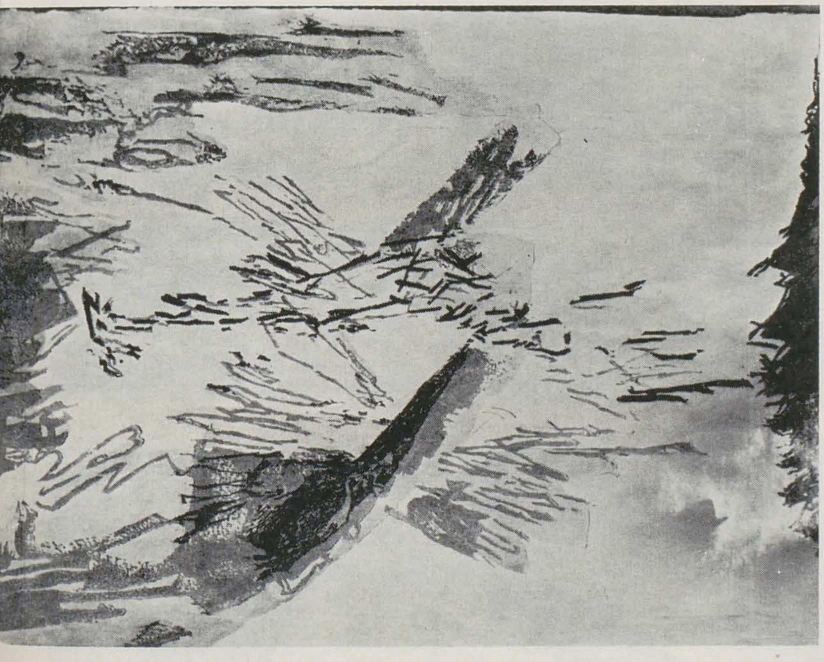


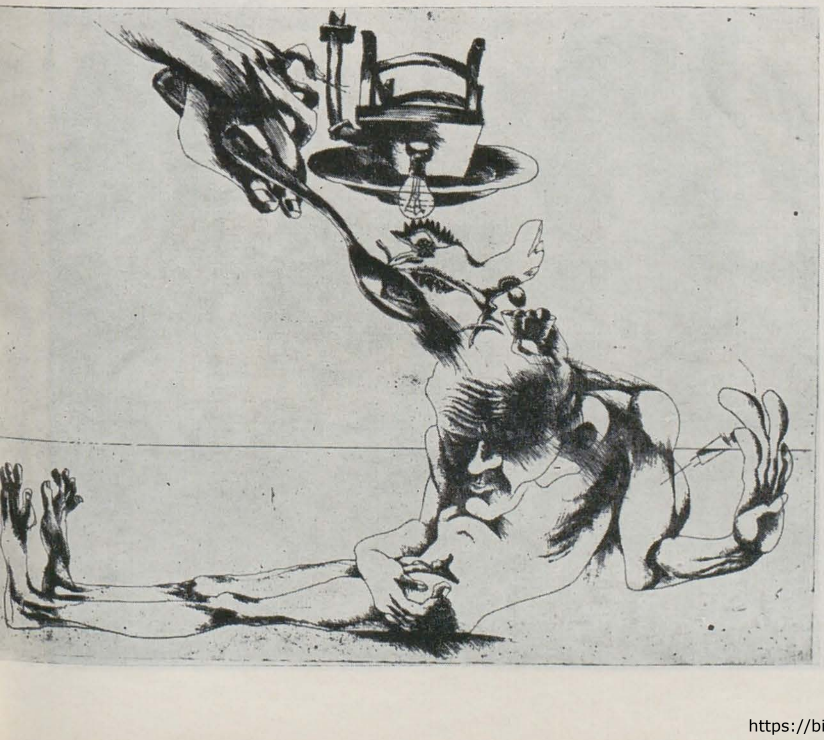


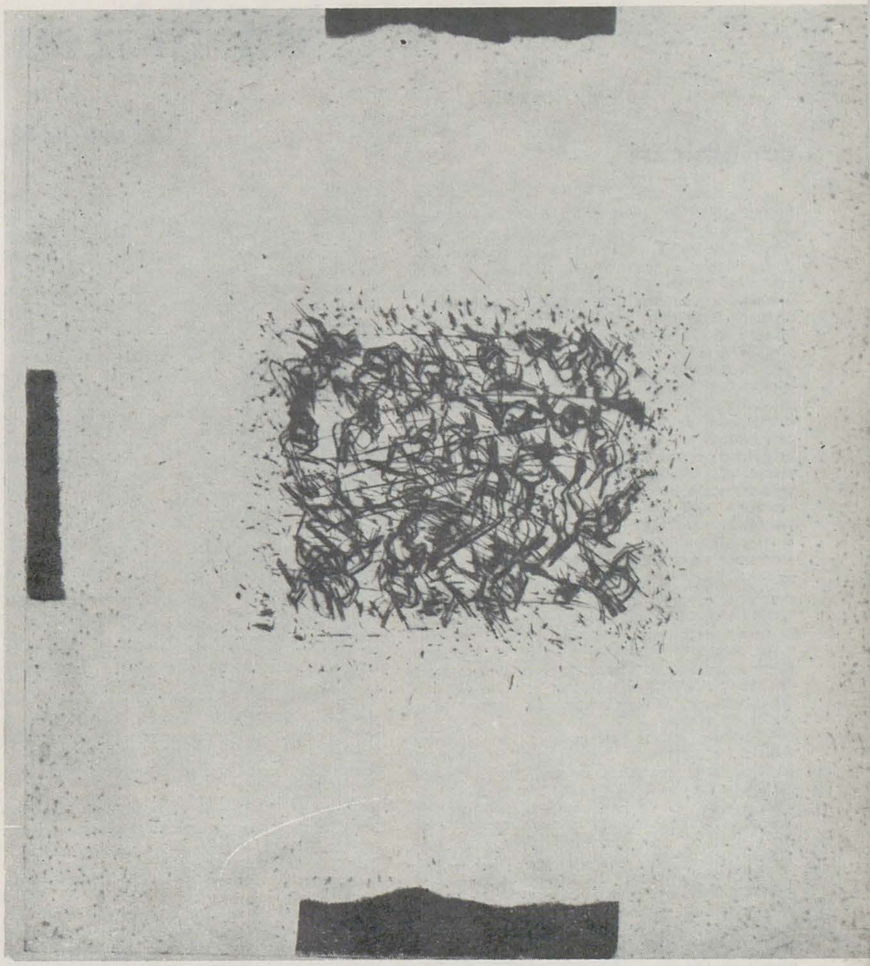


https://biblioteca-digitala.ro









https://biblioteca-digitala.ro

un muzeu al gravurii

comunicări

teodora ucenic

În ultimii 30 de ani [. . .] gravura s-a definit ca o formă a conștiinței sociale, ca o expresie specifică a raporturilor dintre om și realitate, dintre individ și societate, ea căpătînd, în felul acesta, o pregnantă și precisă funcție socială, devenind o necesitate spirituală de mare acuitate. În fața conștiinței artistului s-au conturat o serie de probleme cardinale: vechi — dacă ne gîndim la simpla lor formulare, dar cu totul noi, dacă ținem cont de adînca lor semnificație filosofică și socială, și anume: de ce este necesară gravura; care sînt cerințele esențiale pentru dezvoltarea ei în epoca contemporană; care sînt formele ei noi, caracteristice și în ce raport se găsesc acestea față de formele gravurii anterioare, atît a celei naționale, cît și a celei universale; care este și în ce constă caracterul novator — atît în ce privește conținutul, cît și forma, dar mai ales în ceea ce privește poziția și responsabilitatea artistului față de nevoile spirituale ale maselor [. . .].

Marele public se apropie de arta gravurii nu pentru a căuta o lucrare pe plac, pentru a-și confirma o preferință sau a respinge o lucrare, ci pentru a înțelege un proces dinamic, spectaculos, pentru a-și explica sau justifica o mentalitate și un demers artistic care ascund o interpretare a realității sub semnul unei sensibilități contemporane. Raportîndu-ne la aceste date, grafoteca trebuie să trateze opera de artă din următoarele puncte de vedere: ca realizare tehnică, ca expresie a psihologiei colective și individuale și ca obiect de civilizație. Plecînd de la constatarea complexității morfologiei artistice, muzeul își va fundamenta metodologia de cercetare a fenomenului artistic contemporan pe o analiză prin excelență sociologică întemeiată pe o metodă riguroasă de lectură a imaginilor, de descifrare a semnificațiilor și a modului în care se realizează inserția în ansamblul activității sociale. Gravura contemporană va fi prezentată ca fiind o concepție asupra lumii, în permanent dialog cu știința, cu societatea, cu năzuințele omenești, valoarea ei constînd în oportunitate, justificare socială și expresie artistică specifică. [. . .]

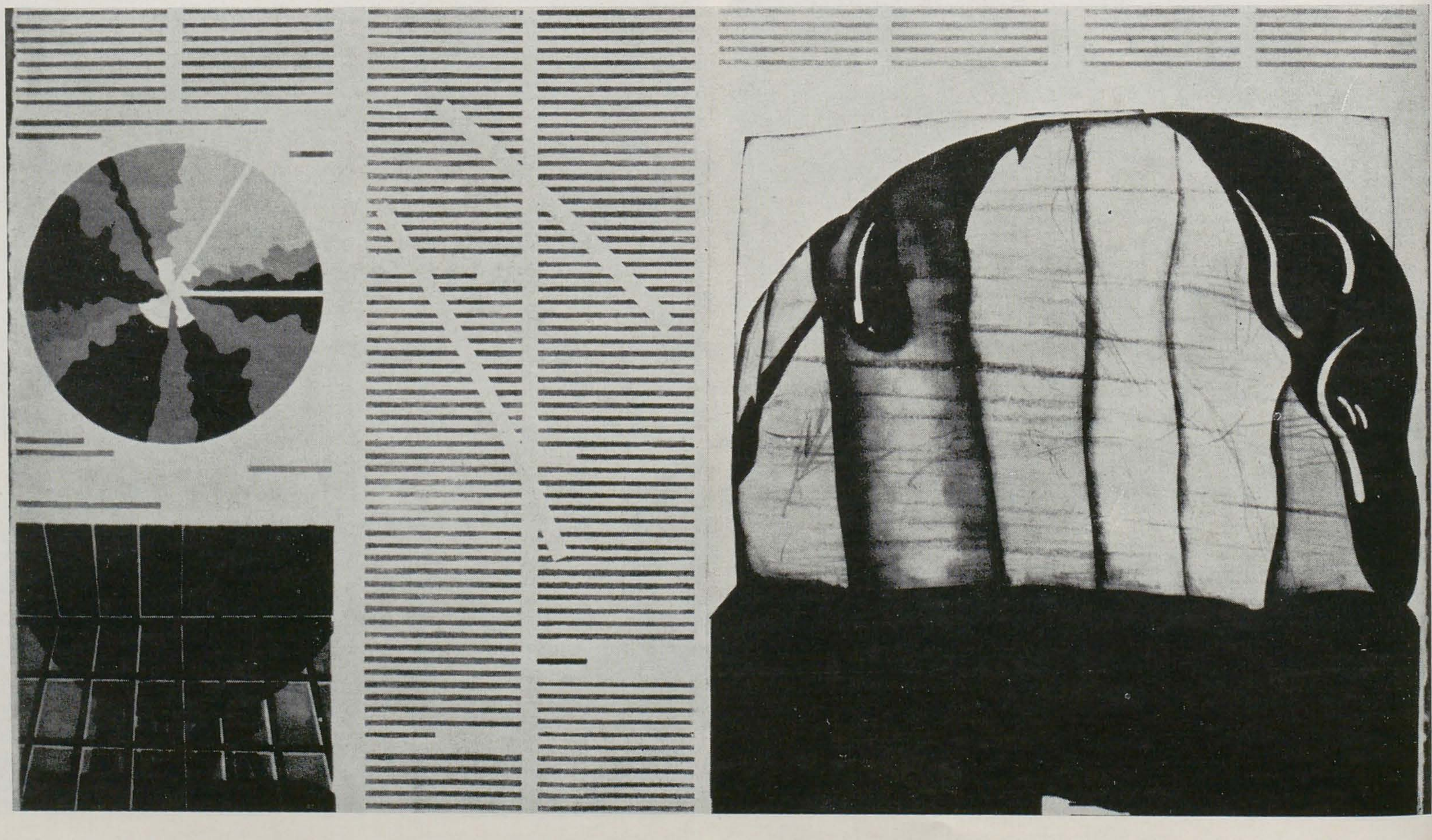
Acest tip de muzeu trebuie să acorde sarcinilor cu caracter formativ-educativ partea cea mai importantă a preocupărilor și activităților programate. În sălile consacrate gravurii contemporane, expunerea nu va avea un caracter de permanență, ca în celelalte, unde, doar din motive de conservare, lucrările sînt înlocuite din timp în timp. Expoziția semipermanentă prezentînd ansamblul mișcării sau selecții, tematice după criterii de afinitate artistică și nu după cele de ordin axiologic, însoțită de o bogată și variată activitate didactică, par a fi modalitățile folosite mai des, în multe din țările lumii. În felul acesta, vizitatorul găsește mereu ceva nou la muzeu. Grație bogatei documentări pusă la dispoziție prin programele alcătuite cu grijă și competență, el pătrunde în incinta unei arte insolită la primul contact, constatînd că, de fapt, întîlnește o creație ce se lasă la fel de bine « citită » ca și cea a clasicilor. Diferența constă în parcurgerea mai dificilă a alfabetului de inițiere. Caracterul diferențiat și specific al grafotecii contemporane rezultă și din natura patrimoniului său. Avem de-a face cu lucrări care s-au « făcut » sub ochii noștri, despre care avem sau putem avea un material documentar foarte bogat și prețios. Autorii ne sînt contemporani, ca și criticii, istoricii și esteticienii care-i analizează sub toate aspectele. Este un patrimoniu de o anumită « fragilitate », dar nu prezintă nici pe departe pericolele și interdicțiile caracteristice lucrărilor vechi, păstrate nu întotdeauna în măcar acceptabile condiții de conservare. [. . .] Tihna sălilor de altădată, liniștea aparentă a muzeului tradițional aparțin trecutului. În incinta muzeului contemporan se pot prezenta propuneri, prefigurări, idei, concepții artistice, sentimente, care asaltează interesul publicului, mereu împrospătat.

Nivelul de civilizație contemporană, posibilitățile tehnice actuale, aportul mijloacelor mass-media creează condiții pentru a pune gravura într-o largă circulație. [. . .]

Manifestările « happening », din păcate inexistente în muzeele noastre, includ direct artistul în activitatea cu publicul a muzeului. Mai mult, dat fiind efemerul creațiilor care dispar după « consumarea » lor, ceea ce constituie esența operei de artă este ideea și forța sa animatoare. Or, creatorul este interesat să găsească în muzeu arhiva care să păstreze mărturiile existenței operei sale: scenariul, filmele, fotografiile, diapozitivele sau orice alt material documentar. Astfel, muzeul devine un partener și uneori « atelier » de creație al artistului. Mijlocind contactul între artistul producător și receptor, muzeul devine un fel de intermediar între aceștia, manager, funcția de propagare a muzeului transformîndu-se în chiar funcția educativă a gravurii. S-a demonstrat că, ori de cîte ori este posibil, prezența artistului în cadrul manifestărilor organizate de muzeu are o mare importanță. El exercită o influență și o priză directă cu receptorii pentru care chiar specialiștii muzeului rămîn niște intermediari. Simpla prezență fizică a artistului are o pondere în dialogul care se înnoadă — cît ar fi el de dificil și de imperfect — care constituie una din cele mai eficace căi de acces către gravura contemporană, indiferent de vîrsta, compoziția socială și nivelul de formare al publicului. Artiștii ar trebui să colaboreze la întocmirea programelor de activitate ale muzeului și să participe la acțiunile unde prezența lor este utilă. Vizitînd atelierele se pot depista și achiziționa lucrările care contribuie la o mai bună prezentare a artistului în expunerea permanentă sau în expozițiile organizate. Este bine ca muzeul să aibă inițiativa acestei cooperări. La noi sînt deosebit de rare cazurile în care artiștii sînt invitați, pentru perioade relativ scurte, să facă demonstrații practice în fața vizitatorilor, mai ales în cazul gravurii, unde tehnica de execuție artistică prevalează. Viitorul muzeu de la Tulcea va dispune, sperăm, de utilajul, condițiile materiale și tehnice care vor face din acest lăcaș un centru de informare, arhivă documentară, partener al artiștilor și animator al vieții culturale. În acest scop este necesară colaborarea strînsă a tuturor factorilor implicați ori interesați — foruri politice, administrative și culturale, instituții și organizații care să acționeze în virtutea unui plan de activitate înscris în politica generală în domeniul culturii în întregul județ. Dintre instituțiile cu ajutorul cărora acest tip de muzeu își poate pune în valoare, la un nivel ridicat, activitatea și colecțiile lui, în forme complexe și cu atît mai eficiente, enumerăm în primele locuri Universitatea cultural-științifică. Concepută a fi o catedră mobilă, se întîlnește cu muzeul de gravură contemporană pe același drum, în dorința de a ridica nivelul maselor la nivelul artelor și al științei, fiind în același timp o formă, prin excelență democratică, de educare a milioanelor de oameni. Cluburile, casele de cultură și căminele culturale — prezențe active în cadrul tuturor colectivităților constituite — oferă grafotecii o arenă imensă, care o ajută în fapt să-și extindă activitatea la proporții de masă. În afară de spațiu, ele pun la dispoziție mijloacele audio-vizuale de care dispun, un corp de oameni de cultură entuziaști, care, pregătiți, pot deveni colaboratori prețioși ai muzeului și, în fine, ceea ce este mai valoros, un public credincios casei lor de cultură, dispus să-și însușească cît mai mult din darurile științei, culturii și artei. Sfera preocupărilor artistice a acestui tip de muzeu trebuie să fie deosebit de largă, oferind un cadru original concertelor susținute de formații mai mici sau mai mari, unde se poate asculta muzică clasică sau modernă, unei game variate de spectacole de la balet la teatru, serilor de literatură și poezie, confruntărilor între arte, între artă și știință. Prin structura lui, acest muzeu este menit să devină un forum al artei, adăpostind plenar toate celelalte arte și forme de cultură în interferarea lor cuprinzătoare. Pentru aceasta, însă, repetăm, va trebui ca muzeul să fie în atenția organelor județene de partid și de stat spre a fi dotat cu tot ce reclamă o activitate asemănătoare. Epoca modernă cere muzeului să devină o cetate deschisă, să pășească în stradă. [. . .]

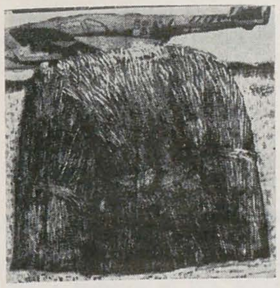
« Lumea socialistă — afirmă E. Fischer — ia arta în serios . . . O operă de artă este considerată nu ca un eveniment efemer, ci ca un act de mare însemnătate, născută din realitate, ea influențează la rîndul ei realitatea . . . Arta și discuția despre artă constituie factori de progres în viața lumii socialiste ». Inspirîndu-se din viața oamenilor, opera de artă este pusă în slujba oamenilor, a societății, și prin secția de gravură contemporană. [. . .]

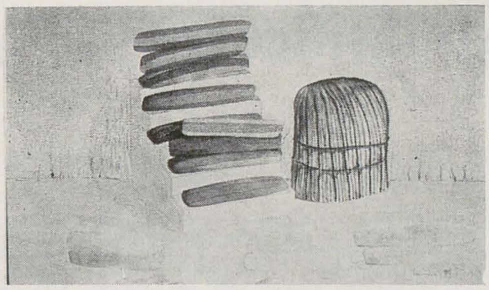
Din această perspectivă, muzeul se definește ca o instituție pentru care este caracteristică nu numai cercetarea interdisciplinară, ci și activitatea interdisciplinară, complexă, în măsura în care tocmai muzeul constituie veriga de legătură între cercetarea științifică, creația artistică și publicul larg, exercitîndu-se și rolul de instrument de educație științifică, estetică și patriotică. În condițiile societății noastre, în continuă și intensă dezvoltare, muzeul de gravură contemporană este deci un așezămînt polivalent, o tribună și o catedră unde spiritul, călindu-se cu ceea ce arta gravurii îi pune la dispoziție, se orientează mai ușor în problemele prezentului, anticipînd viitorul.



SILVIU BĂIAȘ: Reportaj pentru aprilie 1980, xilogravură

https://biblioteca-digitala.ro

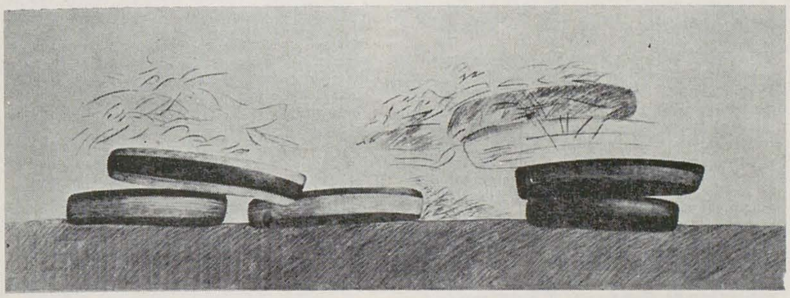


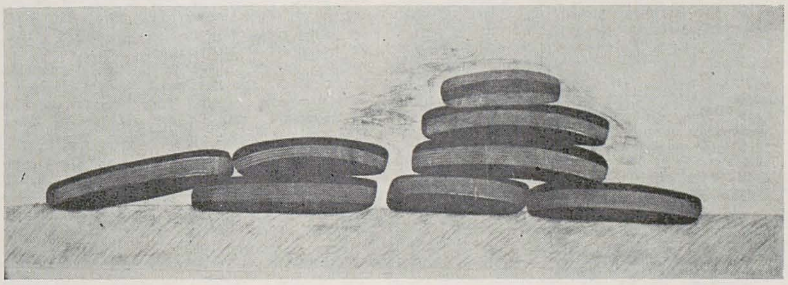


tehnici și alfabete

comunicări

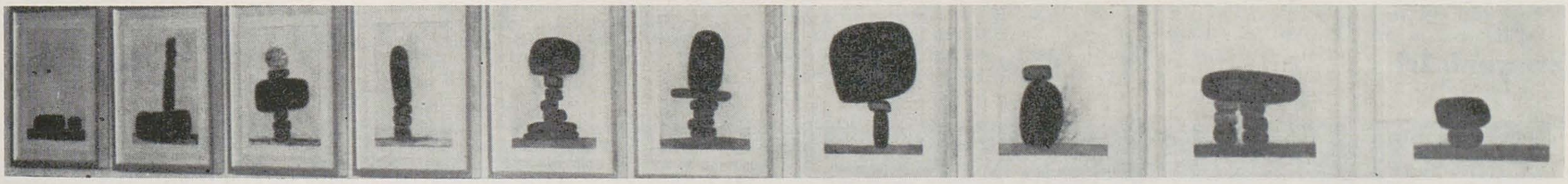
horia horșia

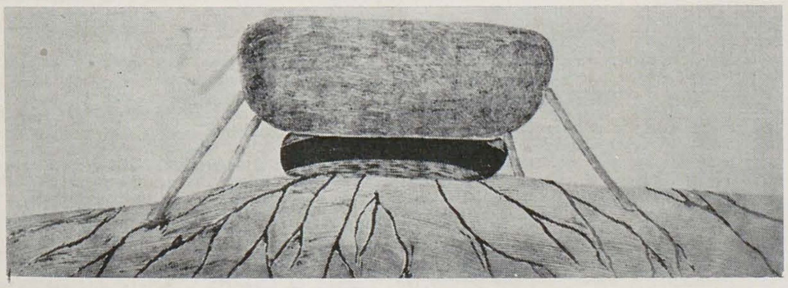


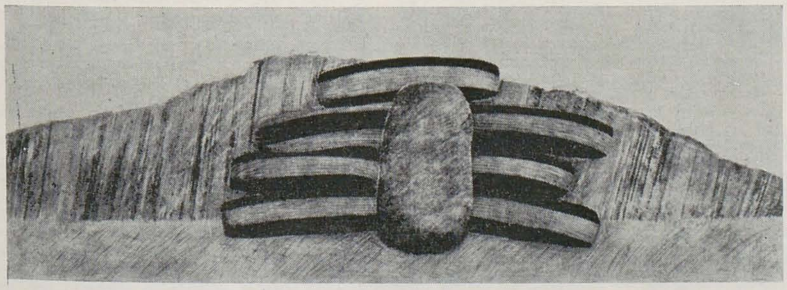


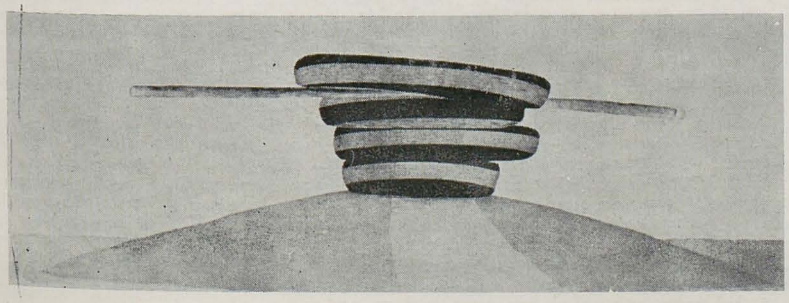
La a doua ediție a Salonului național de gravură de la Cluj-Napoca, în timpul lucrărilor juriului, o controversă, privind tehnicile de imprimat și multiplicat admise, a fost posibilă datorită unor imprecizii ale prevederilor regulamentare. Am afirmat și am susținut atunci că Salonul național de gravură se poate impune ca instituție bazîndu-se pe tehnicile tradiționale clasice, cu respectarea acurateții și rigorii lor și, deopotrivă, certificînd, ca instanță din interiorul obștei artistice, valabilitatea și autenticitatea unor tehnici noi sau relativ noi, derivate din diversitatea modalităților de acțiune ale multiplului. Se exclude astfel orice discordie între « antici » și « moderni », se asigură respectul tradiției, continuitatea unei îndelungate practici artistice, și se asigură totodată înnoirea limbajelor gravurii, în sensul îmbogățirii și diversificării mijloacelor de expresie, pe măsura dezvoltării și proliferării tehnicilor multiplicării, ale procedeelor industriale de reproducere în serie a mesajului vizual pe un suport dat. Aceasta, cu atît mai mult cu cît, după o perioadă de excesivă utilizare a așa-ziselor tehnici mixte ori tehnici combinate, se manifestă tot mai intens, în paralel cu redescoperirea contemporană a desenului, un justificat interes față de acuratețea, puritatea, rigoarea tehnicii de lucru a gravorului. Consecvent atitudinii adoptate în juriul salonului clujean, mi-am propus ca la una dintre edițiile viitoare să reafirm argumentat această opțiune, drept care îmi voi susține comunicarea despre importanța tehnicilor tradiționale și a tehnicilor noi la instituirea unor alfabete de semne personale în vederea comunicării unor structuri sintactice personale. Avem în vedere, deci, tehnicile în funcție de gîndirea și comunicarea artistică, tehnica instrument la îndemîna creatorului.

Obiectul concret al analizei noastre ne este oferit de lucrările de dată recentă — dar rezultînd dintr-un îndelungat proces de practică a tradițională este forțată pentru a sublinia captarea unui spațiu poetic care vibrează datorită efectelor obținute prin atacarea plăcii de metal, aceasta permițînd realizarea pe de o parte a unor subtile valori de la închis la deschis, unei acuzate alternanțe de linii deschise și linii întunecate. Cea de a doua imagine, însă, ne furnizează un posibil model real al unor prelucrări care ne duc spre instituirea alfabetului actual al gravorului: stogul de snopi de spice de grîu. Snopul ca atare este o mulțime de elemente oarecare organizate, prin identitatea lor și relațiile ce se stabilesc între ele, în grup matematic. Faptul ne-a sugerat posibila asociere dintre snopul care va deveni — în desemnarea de către autor, ca proces — o « stivuire » și teoria mulțimilor, în forma ei elementară, dacă ne vom referi la Georg Cantor, fondatorul teoriei, mulțimile fiind, conform definiției date, « colecții de obiecte bine determinate, distincte, ale intuiției sau ale gîndirii noastre, considerate împreună ca un tot ». De aceste mulțimi care au o consistență concretă, materială, luăm cunoștință în procesul de situare a lor în spațiu, în imaginea bidimensională — un spațiu imaginar, de obîrșie peisagistică, proces condus de autor cu intenția de a stabili condiția existențială drept referire la echilibru, echilibrul fiind, la rîndul său, stare a unui sistem de puncte materiale — deci, eventual, stare a unei mulțimi — sub acțiunea unui sistem de forțe. Interesul deplasîndu-se de la elementele materiale — pe care le-am identificat la obîrșie în « spice », « snopi », « stoguri » (il. 2) — spre relațiile dintre ele și stările care decurg din acțiunea acestor relații, nici autorul, ca emițător al mesajului, nici privitorul, ca receptor, nu mai sînt preocupați de identitatea elementelor, aceasta se arată drept calitate inutilă, iar elementele, drept consecință logică, își pierd din proprietatea iconică, devin simple obiecte-









*creației — ale artiștilor Simona Runcan și Napoleon Zamfir *.*

Vom avea demonstrarea unui demers creativ complex, fundamentat pentru fiecare etapă, pe o stăpînire cu autoritate a tehnicii și de utilizarea acesteia cu o finalitate precisă în direcții diferite, de la desen la gravură, de la gravură la tapiserie și decorație murală în ceramică și înapoi la gravură, proces care îmbogățește mereu și decantează mijloacele de expresie spre o simplificare și concentrare maximă pe care se întemeiază, în ultimă instanță, constituirea alfabetului personal, ale cărui modele teoretice le vom afla în gîndirea matematică.

Demonstrativ, am ales inițial, din creația Simonei Runcan, două lucrări mai vechi: gravurile « Lansarea la apă a unui nou vas » și (il. 1) « Avion și stog de grîu ». În ambele cazuri avem imagini iconice de un înalt grad de similitudine între semn și referentul său, adică între semn și ceea ce semnul semnifică: un moment festiv la capătul încununat de succes al unui proces de producție industrială și, respectiv, un instantaneu al dialogului dintre elemente semnificante pentru o civilizație agrară și o civilizație tehnico-științifică. Imaginea e concepută dintr-un punct de vedere fix al vizualizării, se desfășoară secvențial, dar perspectiva semn, dar obiecte ale intuiției sau gîndirii noastre, cu care artistul configurează ceea ce s-ar putea numi metaforic « Legile echilibrului ». O serie de zece gravuri în acvatinta ne dezvăluie constituirea alfabetului de semne (il. 5).

Conform interpretărilor date de autor vom avea următoarele situații, în cadrul acestui ciclu de « legi » ale echilibrului:

a) prima încercare de « stivuire », elementele obiect-semn tind spre asociere, asocierea nu este realizată, dar avem sugerată în același timp constituirea însăși a formei semnului (il. 3);

b) prima încercare de « stivuire » reușită (il. 4);

c) echilibrul obținut este instabil, sistemul de forțe nu îndeajuns de eficient, « stivuirea » trebuie susținută, situația este dramatică (il. 6);

d) în sfîrșit, « construcția » « stivuirilor » se înalță, amintind parcă niște principii de ridicare a străvechilor menhire și dolmene (il. 7);

e) sîntem în condiția echilibrului stabil, desăvîrșit, « stivuirea » s-a efectuat pe o culme, bara de echilibru se asociază paralel liniei orizontului, grupul de obiecte-semn evocă o stare muzicală a echilibrului în spațiu (il.8);

f) în acest moment autorul tentează transferul în alt material și cu altă tehnică, finalizînd demersul în tapiseria « Legile echilibrului II ».

Tehnicile tradiționale utilizate — acvatinta și pointe sèche, participă efectiv la determinarea configurării semnelor, susțin întregul lor proces de constituire, dovedindu-se astfel pe deplin adecvate unei modalități de comunicare actuală care umple spațiul de reverberație cu sugestii de ordin matematic și muzical. [. . .]

---

* Demersul lui Napoleon Zamfir, cu o subliniere anume a acțiunii în cîmpul decorației murale și al monumentalului, a fost prezentat în nr. 6/80 al revistei noastre, pp. 4—5.

În zilele de 23 și 24 mai a.c. a avut loc Simpozionul « Muzeul modern și arta gravurii » (lucrările desfășurîndu-se la Clubul Comitetului de Cultură și Educație Socialistă, sălile de expoziții din parcul Monumentul Independenței și sălile Muzeului Deltei Dunării) la care au fost susținute sau prezentate următoarele comunicări: Teodora Ucenic — « Muzeul modern și arta gravurii », Doina Bujor — « Ilustrații la poezia românească interbelică în colecțiile Muzeului de artă din Bacău », Mariana Cucoș — « Aspecte ale gravurii românești în prima jumătate a secolului al XIX-lea », Maria Magdalena Crișan — « Modalități de expresie ale afișului contemporan », Florica Cruceru — « Criterii privind un muzeu al gravurii », Horia Horșia — « Gravura — tehnici și alfabete », Călin Dan — « Nichita Stănescu/Sorin Dumitrescu — opera paralelă », Mihai Drișcu — « Poezie și gravură originală în reviste internaționale », Ruxandra Dreptu și Cătălina Diaconescu — « Podul — atelier de gravură bucureștean », Grigorescu Ion — « Imagine politică și politica imaginii », Gheorghe Kazar — « Tendințe de clasificare în gravura contemporană », Wanda Mihuleac — « Gravura ca imagine lecturabilă », Paul Rezeanu — « Horațiu Dimitriu — pictor și gravor », Vasile Radu — « Gravura clujeană contemporană ».

https://biblioteca-digitala.ro

tendințe de clasificare

comunicări

gheorghe kazar

Gravura este o reflectare a medierii dintre proiecția mentală materializată în desen și efectele rezultate din limitele tehnicii de transpunere în opera finită, aceste limite nefiind constructive ci putînd fi exploatate spre obținerea unor efecte, unor structuri expresive. [. . .]

În gravură se poate vorbi despre afirmarea valorii cognitive legate intrinsec de considerarea limbajului artistic și respectiv a operei ca mijloc de comunicare interumană. Creația artistică privită ca o activitate reificatoare trebuie analizată în sincronia structurilor sale, independent de semnificațiile posibile, dar trebuie avută în vedere funcția metaforei a cărei metodă cognitivă specifică întotdeauna constă în provocarea unei tensiuni între semnificat și semnificant.[. . .]

Pornind de la aceste premise se poate desprinde o nouă tendință de interpretare a realului, imaginea selecționată din stringenta actualitate funcționează prin nuditatea ei șocantă autoalcătuindu-se ca semn vizual, păstrîndu-și conotațiile din imediata realitate dar căpătînd un alt sens; fotorealismul, de exemplu, practicat de Grigorescu Ion — sau alte modalități de încorporare a realității imediate sesizabile — Ion Stendl, Vladimir Șetran. Wanda Mihuleac se prezintă ca o atitudine conștientă ce implică o comportare lucidă în fața imaginii, fotografia topită în structura stampei exprimînd unitatea dintre autonom și heteronom.

Opus acestui tip de reflectare, se manifestă în creația gravorilor ce caută o ambiguitate semantică maximă, în sensul în care apelează la capacitatea de fantazare a receptorului, tendința de a descifra, în funcție de date și impresii personale, simboluri plurivalente. Dan Erceanu, George Leolea, Casia Păpușoi Csehi, Nicolae Săftoiu, Peter Pusztai, Ion Panaitescu, apelează la un limbaj conotativ ce presupune o lume referențială secundă, creînd premisa ca el să fie repetat nu numai prin ce simbolizează dar și pentru sine însuși, provocînd o atitudine de reflexivitate, de contemplare. Datorită acestui mecanism opțiunea subiectivă și în general participarea sînt fundamentate în acest sens pe terenul înțelegerii și al reflexiei.

Pe de altă parte, apelul la simboluri mentale foarte cunoscute din sfera imaginarului precum și utilizarea unor arhetipuri plastice reactualizate într-un context nou vădesc la Marcel Chirnoagă, Adrian Dumitrache, Viorel Popescu, de pildă, reflectarea unei lumi aparte, proprii, metamorfozate prin prisma eului artistic, recurgîndu-se de cele mai multe ori la o manieră prețioasă, excesivă prin erudiția și subtilitatea elaborării.

Cele două planuri: real și ideal ale universului uman surprins în ipostazele lui concrete istorice își găsesc expresia lor estetică diferită prin accente și modalități specifice ilustrînd ideea lui Max Dvořak despre arta indusă și arta dedusă, prima categorie fiind o emanație a propriei personalități iar cea secundă o abstrogere a realității subiective din motivele tematice vehiculate de diversele culturi istorice. Poate și din acest punct de vedere trebuie înțeleasă tendința de introducere a imaginilor de epocă într-un context contemporan. Simbolul gravurii vechi prelucrat într-o manieră nouă în cîmpul percepției estetice este supus analizei realizîndu-se o ipostază novatoare, gravura fiind reinterpretată pe temeiul că ea trebuie să devină fapt de conștiință, deoarece, după cum a relevat Gilbert Durand, « ca și visul, opera de artă are un conținut latent care nu se exprimă prin conținutul manifest, aceasta fiind o deformare a primului ».

Se întîmplă însă ca de multe ori calitatea abstractă a semnului plastic să ceară exploatarea tehnicii în sine pentru a obține o expresivitate a procedeului spre a adînci semnificațiile ideale, mesajul, implicațiile psihologice și în ultimă instanță relevarea finalității estetice. Semnele generează structuri care la rîndul lor sînt alcătuite pe temeiul elementelor componente ale percepției — Ethel Lucaci Băiaș, Klara Tamas Blaier, Ileana Micodin, Ladislau Feszt.

Forma artistică exteriorizează și relevează conținutul printr-un ansamblu de procedee ce trebuie de fiecare dată inventate, probate, adaptate la nivelul unicității noului tiraj. În acest cadru putem include tendința de a lucra asupra limbajului propriu-zis, în speță tragerea unor tiraje ale aceleiași gravuri în culori diferite, potențîndu-se astfel imaginea.

Un caz aparte îl reprezintă gravura ilustrației de carte, mai ales cînd imaginea nu explică opera ci textul literar este folosit ca pretext pentru o improvizație liberă pe marginea scriiturii — Silviu Băiaș, Mircea Dumitrescu, Sorin Dumitrescu — sau concepînd grafica de carte ca o artă totală: forma literei, amplasarea în pagină, raportul între text și ilustrație vizînd interdependența, printr-o savantă dozare, a perceperii imaginilor mentale și imaginilor plastice care tind să alcătuiască un tot unitar. Partizanul acestui mod de înțelegere a cărții ca vizualizare a unei tipologii ideale era Ion State. Desigur, grafica de carte este generată de o tematică impusă iar descifrarea ei necesită recursul la opera generatoare, dar imaginea plastică nu apare ca o interpretare ci și ca o recreare a unui spațiu și timp imaginar descoperit de artist în urma lecturii.

Tot o problemă de interpretare se poate observa la gravorii ce doresc să configureze un univers intim din imediata apropiere descris cu minuțiozitate de tip clasic, dar căpătînd o dimensiune fantastică. Szilágyi Zoltan, Nicolae Săftoiu, Iosif Szalay încearcă o prezentare a macrocosmosului reflectat în microcosmos, forma primară imprimată pe un petec de hîrtie tinzînd să înglobeze esența unei întregi lumi de forme.

Delimitarea criteriilor tematice prin sintetizarea unor direcții și afinități comune artiștilor este, desigur, un subiect interesant de dezbătut, dar avînd întotdeauna marele neajuns de a fi incomplet. Artiștii nu intră în categorii ci le fac. De aceea acest rezumat este rezultatul încercării de sesizare a unor posibile direcții, comunicarea noastră nefiind o trecere în revistă a varietății tematice care caracterizează gravura românească contemporană, ci doar prezentarea unor căi de apropiere rezultate din observațiile dezvoltate cu prilejul expozițiilor din ultima perioadă.

gravura clujeană

comunicări

vasile radu

Prezența gravurii printre genurile artistice cu pondere la Cluj-Napoca este legitimată de o străveche tradiție culturală. Aceasta a și impus, într-un mediu artistic stimulat de existența unui institut superior de artă și a unei întreprinderi poligrafice, diversitatea tehnicilor grafice, multitudinea direcțiilor stilistice pe care aceasta le descrie în contemporaneitate. Tradiția pornește de la îndeletnicirea gravării metalului, valorificată în arta orfevrarilor, aurari-bijutieri, a armurierilor, destul de numeroși în secolele XV-XVIII (Martin Aurarul, Ștefan Aurarul, Katona Mihaly etc.). La aceasta se adaugă activitatea neîntreruptă a unor tiparnițe, ceea ce a presupus un apel concomitent și la tehnica gravării lemnului și la tehnica litografiei (mai ales, după descoperirea și impunerea procedeului la sfîrșitul secolului al XVIII-lea). Un rol la fel de important l-au jucat apoi puternicele centre ale gravurii țărănești din Transilvania, la Hășdate și Nicula, unde meșteri ca Gheorghe Pop, Onisie Pop, Andrei Man, Simion Pop, au impus gustul pentru stampa populară, la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și începutul celui de-al XIX-lea. Unele personalități artistice de mai tîrziu au preluat chiar și au cultivat expresivitatea frustă, compoziția simplă a acestor gravuri. [. . .]

La Cluj-Napoca, cum se întîmplă frecvent în lumea contemporană, se resimte necesitatea redefinirii gravurii în raport cu noile tehnici care au invadat mediul gravurii tradiționale, prin accesul gravorului la tehnologii noi din « panoplia » revoluției tehnico-științifice, ceea ce a dus la o intensificare a interferențelor desenului și ale gravurii tradiționale cu tehnologiile specifice, rapide, ale tiparului plan. Fapt este că acest « împrumut » de tehnică nu s-a produs în detrimentul gravurii — ca idee de lucru pe placă — dimpotrivă, aceasta a atras după sine o potențare a calităților expresive ale plăcii, reluate multă vreme la forma și linia grafică, la dialogul albului cu negrul și a valorilor acestora. Asistăm chiar la o « autonomizare » a genului, s-ar putea spune, în raport cu alte genuri artistice, al picturii mai ales, gravura renunțînd să mai repete temele iconografice ale acesteia, devenind mai apropiată graficii de șevalet, iar prin acestea transformîndu-se într-un redutabil instrument de reflexie și de reflectare, investind domeniul cu o capacitate creatoare nouă. Relativa « autonomizare » a permis introducerea unui grad mai mare de spontaneitate și trăire, specifice desenului, prin renunțarea implicită la prelucrările prelungite, la elaborările minuțioase ale plăcii de gravură, ceea ce a permis elaborarea unor discursuri artistice mai directe, definitorii pentru noile personalități artistice ale epocii noastre.

Școala tradițională a gravurii clujene este cultivată mai ales în interiorul unei estetici figurative, conservată fiind printr-o « ariergardă » de solizi practicieni cu o viziune loială a realului și respect pentru fidelitatea restituirii naturii. Gravura în lemn în fibră longitudinală (xilogravura) păstrează această viziune în opera unor artiști precum Nicolae Brana, stăruind asupra lumii rurale prin alegerea tematicii sale, dar și prin preferința pentru tăietura frustă care îl apropie de stampa populară. Gy Szabo Béla este un maestru al dălții (burin), care a parcurs un periplu estetic extrem de larg de la debutul său sub semnul dramatic al expresionismului, în « Liber Miserorum » și pînă la peisajele actuale unde dovedește o certă vocație impresionistă, pe lîngă fidelitatea caracterizării, surprinderea specificului reliefului transilvănean dar și al altor meridiane geografice (China, Mexic). Printre cei care au dat însă acestei tehnici valențe calitative noi se numără Ioachim Nica și Simon Gyöngyi, artiști care nu au renunțat la conceptul de placă, introducînd în schimb o mare libertate de exprimare personală, care exploatează expresivitatea liniei, « scriitura », iar prin aceasta mișcarea unei sensibilități articulate direct sentimentelor, trăirii spontane și nu memoriei, făcînd astfel posibilă exprimarea artisticului cu mijloacele poeticului. Pe această linie a recuperării tradiției gravurii în lemn, dar urmărind și reflectarea emoției imediate se plasează și Viorica Cristea și Ernst Schuller. Gravura în metal, cu procedeele sale specifice (acvaforte, acvatinta, mezzotinto, maniera în creion, pastel, « taille-douce », gravura cu acul etc.) a cunoscut o mare răspîndire la Cluj-Napoca încă de la începutul secolului prin artiști cu vocația tehnicii — Popp Lajos sau Hugo Mund, urmînd apoi o perioadă de relativă staționare, pentru ca în zilele noastre să asistăm la un reviriment al ei marcat mai ales prin aderența semnificativă a celei mai tinere generații la această tehnică. Un cultivator al tradiției gravurii în metal, dar în același timp un inovator al ei, un întemeietor de școală, este Ladislau Feszt. Artistul este angajat pe trasee ale genului care nu exclud cuceririle gravurii în metal tradiționale, mai ales în ciclurile mai vechi cu « imagini italiene », dar este în același timp atras de numeroase experiențe inovatoare care au marcat acest ultim deceniu cum sînt inserțiile, mixajul tehnicilor pentru potențarea expresivității, folosirea « reliefurilor » sau a amprentelor și a petelor de culoare, aplicarea texturilor pe suprafață, într-o viziune care îl apropie de abstracționismul liric, mai ales în jurul anilor '70, întotdeauna însă rămînînd foarte puternic, pregnant, instinctul organizării decorative a suprafețelor, lucru mai evident în creația ultimilor ani, cînd scontează predilect pe folosirea inventivă a unor modalități proprii, generatoare de efecte grafice, dar mai ales practicate în tehnica numită « collografie » sau « collogravură ». Astfel viziunea sa « a migrat » în timp de la experiențele figurative, în care transpărea totuși preferința sa pentru decorativ, pînă la o artă apropiată de abstracția informală (1965/70) iar mai recent la cea geometric-decorativă, somptuoasă însă și bogată în culoare. Mai apropiați ca factură, ambii uzînd adesea de combinarea procedeelor gravurii în metal sînt Cseh Gustav și Petru Măluțan, primul reînviind universul nostalgic desuet al lumii de la țară, precum și cel citadin-provincial, al doilea practicînd o artă cu finalitate militantă, evocator-istorică. La aceștia se adaugă artiști cu universuri ferm constituite, unii dintre ei excelenți ilustratori de carte, precum sînt Deak Francisc, Florian Milan Alexandru, Soo Zold Margit, sau Kopacz Maria, la care este mai evidentă propensiunea spre vis, sau decupajul surrealist. O grupare de tineri creatori a căror evoluție se va concretiza fără îndoială în opere de valoare sînt în măsură să completeze această enumerare: Epaminonda Tiotiu, Aranyossy Istvan, Arkossy Istvan, Nicolae Hosu, Georgeta Nagy Stoica, Maria Reichert Sîrbu, Finta Edith etc.

Litografia (a cărei pondere a crescut în ultimii ani), ca și linogravura (aflată în regres), sînt practicate de alții artiști precum Mircea Bălău, autorul unor decupaje expresive ale realului, Alexandru Cristea, creatorul unui univers în care preia multe sugestii folclorice, combinînd linogravura cu imprimarea texturilor în căutarea unor efecte decorative superioare sau Bardocz Ludovic, în lucrări care combină expresionismul formei cu cel de conținut, atît în litografie cît și în linogravură.

Căutările actuale ale gravorilor clujeni se orientează în direcția potențării mesajului artistic, ele nefiind simple căutări la nivelul limbajului, ci, mai degrabă, încercări de « centrare », de fixare cît mai fidelă a personalității lor artistice în albia unui limbaj profund personal. Astfel « collografia » pe care o practică Ladislau Feszt este o modalitate de a impune un stil dar și o semnificație care submerge pe sub masa formelor și a obiectelor disparate reprezentate, ele însele « structuri » surprinse în curentul conștiinței noastre vizuale, din care autorul extrage imaginile aparent la întîmplare, obiectul eteroclit, alături de simboluri tradiționale, pentru a le încărca cu o semnificație nouă post-vizuală. Pe de altă parte Ioan Horvath Bugnariu, pornind de la gravura în metal tradițională, a ajuns la valorificarea grafică și estetică a clișeului tipografic prin intermediul « offsetului » — tehnică care a cucerit o aderență spectaculoasă printre artiștii contemporani — încercînd o sinteză între funcția reprezentativă a imaginii și potențarea ei prin repetiția secvențială sau prin suprapunerea unor simboluri curente ale civilizației actuale. Pe aceeași linie, a unei sinteze între posibilitățile fotografiei de a reda realul și cele tipic plastice ale liniei și formei, se plasează și Epaminonda Tiotiu. Monica Vasinca utilizează reproducerea serigrafică, tehnică de asemenea de mare vitalitate și interes printre graficienii contemporani — care nu rămîne însă un simplu procedeu de execuție, ci, combinat cel mai adesea cu litografia și linogravura, dobîndește în compuneri compoziționale studiate calități expresive noi, pe lîngă cele care apar prin folosirea unor suporturi noi, de natură sintetică, cum este liatextul. O artă care combină avantajele reproducerii fotografice prelucrate cu posibilitățile de control prin intermediul plotterului calculatorului practică Florin Maxa, artist care urmează un program artistic bine definit, cu o finalitate obiectuală. [. . .]

Putem astfel remarca respectul pentru capacitatea de restituire vizuală a realității, combinat cu interesul pentru redarea faptului plastic, al cărui primat se afirmă din ce în ce mai mult, în detrimentul conținutului narativ, ceea ce este firesc atîta vreme cît acceptăm afirmarea individuală a artistului ca singurul demiurg posibil al unui univers determinat. Asistăm apoi, în același timp, la ecloziunea operei specific grafice, la ofensiva tehnicilor de reproducere care apropie gravura de universul comunicațional, conferindu-i un plus de « universalizare » a limbajului, de internaționalizare a procedeelor folosite, a semnificațiilor cultivate, care debordează limite îngust naționale într-un dialog ce impune valori social-umane universale. Resurecția unor procedee tradiționale (gravura în metal, litografia etc.) ne impune constatarea că dialogul dintre tradiție și inovație apare ca o necesitate a evoluției și ne oferă certitudinea că, departe de a cădea în desuetudine, gravura se impune din ce în ce mai mult prin capacitatea sa practică de a interveni și transforma universul nostru vizual.

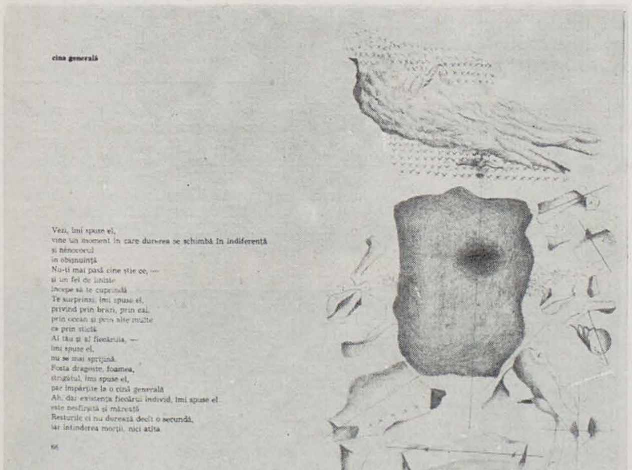
https://biblioteca-digitala.ro

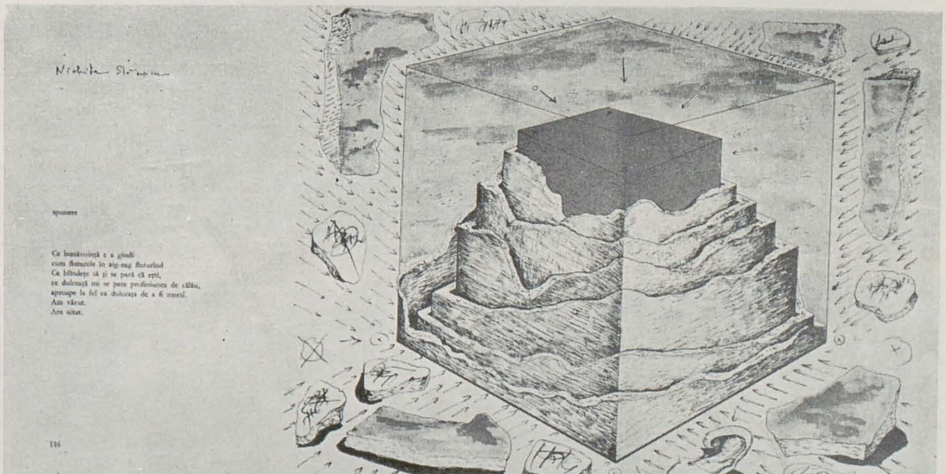
nichita stănescu, sorin dumitrescu—opera paralelă

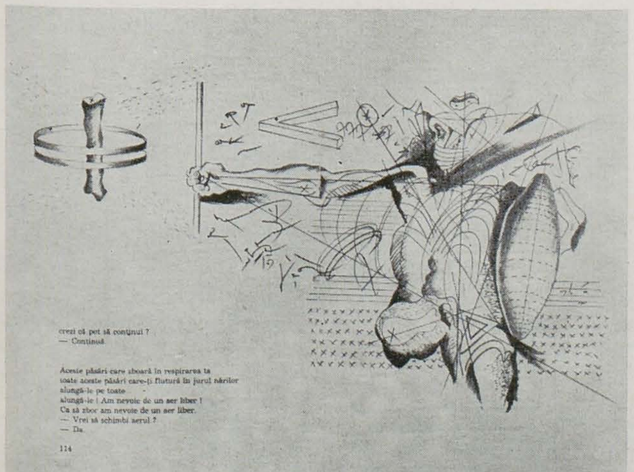
comunicări

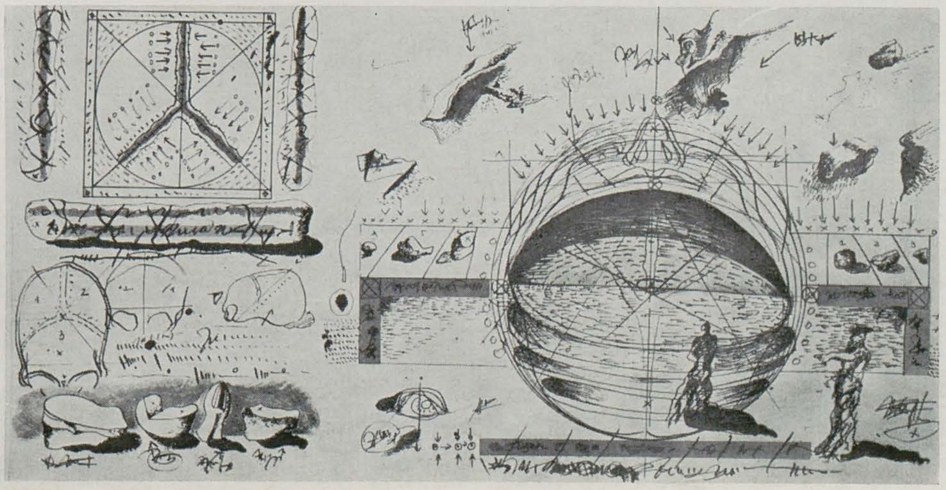
călin dan

Rîndurile de față nu s-ar fi născut fără un eveniment care să le limpezească drumul înțelegerii — recenta expoziție a lui Sorin Dumitrescu, de la sala Dalles. Și aceasta pentru că demersul artistic al lui Sorin Dumitrescu, cu rapide și ample transformări, cu o mărire perpetuă și proporțională a îndrăznelii și profunzimii, necesită o clarificare. Artist al sistemelor, cunoașterea sa secvențială nu poate fi pe deplin revelantă, iar opera sa de ilustrator, marcînd cîteva jaloane importante în domeniu, rămîne un tip secvențial de cunoaștere.
Abia acum, de pe palierul unei vederi mai ample putem privi în urmă la etapele de contact cu verbul ale lui Sorin Dumitrescu. Abia acum, cînd un anume tip de relații între el și literatură, între el și gîndirea prin cuvînt, s-a cristalizat pentru noi, e timpul să abordăm cu altă atenție efortul îmbinat al celor doi artiști.
Nichita Stănescu este un « loc » în cultura noastră (pentru a folosi unul din conceptele dragi lui Sorin Dumitrescu), deci ne implică pe toți, depășind în mare parte stadiul discuțiilor și, îndrăznim afirmația, pe acela al evoluțiilor. Fiind un loc el este o lume, fără ascensiuni, și fără cristalizări imprevizibile. Drumul versului său e sinuos în sine însuși, ca într-un labirint. Ne amintim că la apariția volumului « Epica magna » poetul a fost vituperat pentru inegalitatea lucrării. Aceeași observație superficială se poate face « Operelor imperfecte ». E vorba însă de un adevăr parțial, pe care o optică diferită îl corectează. Cele două volume nu trebuie privite ca tradiționale cărți de versuri, ci ca o trudă continuă, globală, a doi oameni pentru nașterea unei coerențe. Iar coerența nu e monolitică, ci are pauzele ei de intensitate. E sensul clar al titlului primei apariții, ca și a subintitulării sale ca « Iliadă », e sensul avertizator al titlului celui de-al doilea op, ce proclamă imperfecțiunea, nonfinitul, drept condiție a legării operei într-un tot.
Diferit de al tovarășului său e însă drumul lui Sorin Dumitrescu. Confruntarea plasticianului cu creația literară, confruntarea oricărui creator cu un domeniu străin dar congener ca trăire produce șocuri și impasuri ce trebuie depășite prin știință. Nu prin profesionalism ca ilustrator în cazul de față, ci prin deprinderea gîndirii cu forma cea mai importantă poate a comunicării, aceea dintre arte.
Nimic uimitor de aceea în faptul că de la « Epica magna » la « Operele imperfecte » Sorin Dumitrescu cunoaște o evoluție impetuoasă care nu știm dacă este a artei sale în general, sau doar a întîlnirii dintre ea și text.
Presupunem însă că și la momentul « Epicii magna », — unele « desemne » din text o dovedesc — Sorin Dumitrescu se află în posesia soluțiilor pe care le va desfășura ulterior și mai plenar în expoziția sus-amintită. De aceea trebuie, de la început, să privim « Epica Magna » ca pe un contact incipient pe care artistul, matur deja, îl face cu un domeniu alunecos — cartea de artă.
Termenul e ambiguu și trebuie folosit cu grijă. Două citate ne vin în ajutor legat de aceasta, ambele reflecții ale unor celebri pictori-ilustratori. Primul e Matisse, care spune: « Nu fac nici o diferență între construirea unei cărți și cea a unui tablou ». Iar Dunoyer de Segonzac reflectează: « Trebuie să faci o operă paralelă cu cea a autorului ». De altfel titlul unui celebru volum, cu care se deschide secolul XX în ilustrația de carte, e tocmai « Parallèlement ». Revenind la citate, trebuie să observăm că Sorin Dumitrescu le respectă pe amîndouă, cu rezultate inegale însă. Ilustrația sa e o operă paralelă, e însă și mai mult decît atît, e o uimitoare lectură paralelă, paralelă cu înțelegerea noastră și parcă cu cea a poetului însuși. În privința construcției cărții însă, trebuie făcute unele observații.
De la Matisse încoace cartea de artă (sau « ediția de lux » cum mai e numită) a suferit o notabilă evoluție. A apărut noțiunea de carte-obiect și acțiunea pe care aceasta o implică, designul de carte. Pe lîngă ilustrații, corp de literă, calitate de hîrtie și cartonaj și celelalte detalii au fost supuse atenției inventive a creatorului, spre un triumf cît mai complet al acestui deziderat de îmbinare a formei cu fondul — care e cartea.
Sorin Dumitrescu ține cont de aceste fapte. Începînd cu coperta (parcă mai compactă, mai gravă, la « Epica magna ») și încheind cu cartușul de pe ultima pagină, el se străduiește către acea omogenitate vizuală al cărei principal adversar considerăm că este juxtapunerea textului tipărit și a imaginii ce păstrează aleatoriul manufacturii. În primul volum ilustrația coexistă cu textul în pagină dublă (cu unele reușite compuneri), e juxtapusă acestuia, în plină pagină, sau creează o alternanță vizuală fiind etalată izolat, tot în pagină dublă. O anume paloare a desenelor, cu griuri ce contrastează negrului literelor tipărite, ca și stilul însuși al lui Sorin Dumitrescu, nesuportînd învecinarea cu alte semne riguros înșirate, duc la o senzație de ruptură, în cele mai multe cazuri.
În « Operele imperfecte » experiența rafinează procedeele. Scrisul de mînă facsimilat se îmbină simbolic cu tiparul în primul și ultimul poem, e prezent în fruntea fiecărei pagini sub forma semnăturii poetului și a titlului cărții. Unificarea cu căldura imaginii se face și prin inteligentul dialog între varianta tipărită și cea facsimilată a aceleiași poezii, dialog ce marchează prezența celor douăsprezece ilustrații. Pentru că aici ilustrația e programatic limitată la o cifră grăitoare, fiind juxtapusă ori izolată, de asemeni în pagină dublă sau chiar triplă și pliată, ca o pauză de lectură, ca o re-lectură și ca o « operă imperfectă » în sine, operă ajutată de superioara bogăție a imaginii — care concurează fericit negrul tiparului.
Rămîne însă parțial nerezolvată relația text-imagine. E o problemă ce a preocupat continuu pe creatorii de carte, o problemă apărută odată cu tiparul mobil care marchează dispariția caligrafiei ce se îmbina armonios cu miniatura. Ruptura e maximă în momentul istoric cînd gravura în metal izolează pagina ilustrată de cea tipărită. Odată cu romantismul se revine la o invazie a imaginii asupra textului și la un nou lirism datorat litografiei.
Dincolo de aceste detalii tehnice, însăși viziunea paralelă asupra textului împiedică perfecta corespondență. Depărtîndu-se de tirania unei citiri fidele, ilustratorul (în cazul nostru Sorin Dumitrescu) se ridică la operarea unor sinteze vizuale, sau se lasă dus de penel în discontinue note de lectură.
În « Epica magna » (il. 1, 2) predomină a doua metodă. Și privind cartea sub acest aspect premeditat, toate observațiile de mai sus se pot preface în calități. Aici Sorin Dumitrescu se abandonează în voia unei reverii culturale. Falsa scriere runică, hașurile, semnele și obiectele amorfe coexistă cu profiluri suave, cu structuri de mîini coborîte dintr-o amintire flamandă. Acea severitate monolitică ce pare a fi ultima caracteristică a artei lui Sorin Dumitrescu e concurată și înfrîntă de exuberanțe lirice, de informalul din care apare un deget și, mai rar, o prismă ori o grilă ordonatoare, familiară.
În « Operele imperfecte » (il. 3, 4), odată cu rafinarea semnului sensurile se amplifică și ele. Am menționat deja caracterul construit, deliberat, al cărții, cu un număr limitat de imagini. E limpede că aici se operează o sinteză stănesciană, uimitoare prin acuratețe și forță. E vorba de « 6 ipostaze de bolți antropomorfe și 6 studii asupra cubului ». Acestea sînt suficiente pentru a da un echivalent vizual poeziei lui Nichita Stănescu la ora actuală. Obsesia anatomicului ca logică și haos al lumii, simetria înșelătoare, sînt caracteristici care leagă poemele și desenele, ca și acea libertate în folosirea urîtului și absurdului ca nou tip de frumusețe, adus de depășirea prin cunoaștere a tuturor modelelor. Cînd Nichita Stănescu torturează cuvintele sau Sorin Dumitrescu supune linia, corespondența e perfectă. De altfel acesta din urmă posedă în universul său propriu două semne a căror folosire reiterată aici nu e întîmplătoare. Cubul și cercul apar în diferite ipostaze, ca semne ale vieții și morții, ale gîndirii poetului ieșită din amorful lumii, ale singurătății sale.
Volumul debutează cu o « Lecție despre cub » și se încheie cu o alta, despre cerc, oferindu-și astfel cheile simbolice, într-un ciclu închis, al Operei.
[. . .]









https://biblioteca-digitala.ro

la constanța, după două decenii

filiale

florica cruceru

La douăzeci de ani de existență a Filialei U.A.P. Constanța se impune o rememorare a datelor ei de organizare, o evaluare a grupului alcătuit în timp, în ansamblul său, a evoluției demersului creator al membrilor componenți și a particularităților concrete ale operei acestora prin care se definește factura stilistică a fiecăruia, în sfîrșit, a formelor de comunicare a filialei cu publicul, deci a angrenării acestui grup în procesul cultural-educativ al orașului. Primul nucleu de trei artiști plastici cu statut de cenaclu, constituit pe lîngă Casa de creație a municipiului, din 1956, primea, în 1959, investitura de filială a Uniunii Artiștilor Plastici, odată cu creșterea numărului său de membri *. Aflat în continuă dezvoltare, nucleului constănțean originar, înțelegînd prin aceasta pe cel existent cu douăzeci de ani în urmă, i se adaugă mereu tineri absolvenți ai institutelor de arte din București, Iași și Cluj-Napoca, pe care filiala îi tutelează sub raportul creației artistice și care sînt de fapt virtualii ei componenți. Prezență activă în viața artistică a orașului și județului Constanța, filiala omagiază momente istorice pe care țara le celebrează în fiece an, consemnează evenimente, fapte și idei pe care poporul le trăiește, încercînd să răspundă, prin numeroase expoziții pe care le organizează, ca și prin intîlnirile de dezbatere cu publicul, nevoii crescînde de frumos a oamenilor în mijlocul cărora trăiesc, să se integreze demersului general de angajare a artistului contemporan.

Eterogen, firește, sub raportul statornicirii unui stil propriu, definitoriu, ca și din punct de vedere al modului de abordare a mijloacelor de expresie plastică pentru a semnifica o aceeași realitate, grupul de artiști constănțeni poartă, în creația lor, un semn comun unificator, dat de motivul tematic în bună măsură. Căci, « artiști cetățeni » — noțiune subliniată și în numeroase documente de partid — ei dau dovada responsabilității lor civice și patriotice prin opere, prin raportarea acestora la realitatea înconjurătoare, la marile înfăptuiri ale construcției socialiste (Complexul hidroenergetic și de navigație Dunăre-Marea Neagră, Platforma petrochimică Midia-Năvodari, șantierele navale din Constanța și Mangalia, Platforma de foraj marin ș.a.). Un alt semn unificator, « matrice » a picturii românești dintr-o mai îndelungată perioadă, este dat de capacitatea unora dintre pictorii filialei de a simți și reda, în operele lor, lumina și spațiul acestui ținut. Să nu uităm că, de-a lungul timpului înscris în limitele unui veac, numeroși artiști români au lucrat aici și, din intîlnirea lor cu Marea și cu plaiurile dobrogene, cu consecințe dintre cele mai diferite pentru arta lor, au rezultat marile calități ale peisagisticii românești din perioada interbelică. Beneficiari deci, prin originea lor sau prin stabilirea lor într-un ținut al luminii solare și al culorii-lumină, într-un climat capabil să inspire și să genereze opere de autentică valoare, artiștii contemporani se vor integra treptat, prin creația lor (păstrînd evident, proporția), caracterului general al picturii românești inspirată de această zonă, cu rezultate în unele cazuri relevante, privind înnoirea mijloacelor de expresie și gramatică plastică și de adaptare la elementele ce decurg din specificitatea locului. Picturalitatea unor peisaje datorate lor amintește adesea configurări ce decurg din, sau amintesc de exemplul operei unor prestigioase personalități ale școlii românești de pictură. Preocupați în exclusivitate de peisajul local, îndatorați, așa cum spuneam, peisagisticii interbelice inspirate de această zonă, Mircea Vărzaru și Eugen Mărgărit au reușit să-și statornicească o viziune proprie. Alți artiști fac apel la calitățile picturii monumentale în organizarea peisajului local și încearcă, prin desfășurări plane, adesea cu caracter decorativ, să confere spațiului dimensiuni și perspective ce se organizează nu în adîncime, ci în plan vertical. În acest sens peisajele marine ale lui Constantin Georgescu sînt meditații cromatice încărcate de lirism calm, învăluitor. Compozițiile cu figuri ale lui Gheorghe Firică vor sublinia ecouri ale unui expresionism de factură românească. Desenul clar ce definește net planurile conturîndu-le, calitatea unui figurativ acuzat, specifice creației lui Nicolae Rădulescu, atestă lecția primită de la maestrul său Camil Ressu, în timp ce Ionel Mătăsăreanu, fidel peisajului romantic în care luna și marea sînt de obicei elementele componente, organizează imaginile prin tușele juxtapuse ale unei cromatici cu tentă locală. Cîțiva tineri absolvenți încearcă să-și contureze meritoriu drumul, relevînd, prin ceea ce creează, preocupările lor pentru problematica complexă pe care o ridică diversificarea actuală a limbajelor plastice.

Urmărind așadar traseul tematic al lucrărilor de pictură și grafică vom constata că el este constant subordonat peisajului local și subsumat în general unor criterii îndatorate senzorialului. Raportul dintre culoarea-lumină și culoarea-formă (ca elemente specifice, componente ale ansamblului) apare definitoriu pentru creația artiștilor din ultimii zece-cincisprezece ani, susținută prin detalii figurative ale unor imagini inspirate de realitatea locală mereu înnoită, ca o consecință firească a unei consecvente atitudini « analitice » a artiștilor față de aceasta.

Sculptorii, hrăniți de lecția culturii greco-romane, transmisă peste veacuri, prin numeroasele vestigii arheologice pe care acest pămînt le conservă, dar și de prezentul contemporan, cioplesc în piatră și lemn, transpun în bronz, fontă sau aluminiu, ideile și gîndurile lor despre oamenii locului și despre viața la a cărei dezvoltare participă ei înșiși.

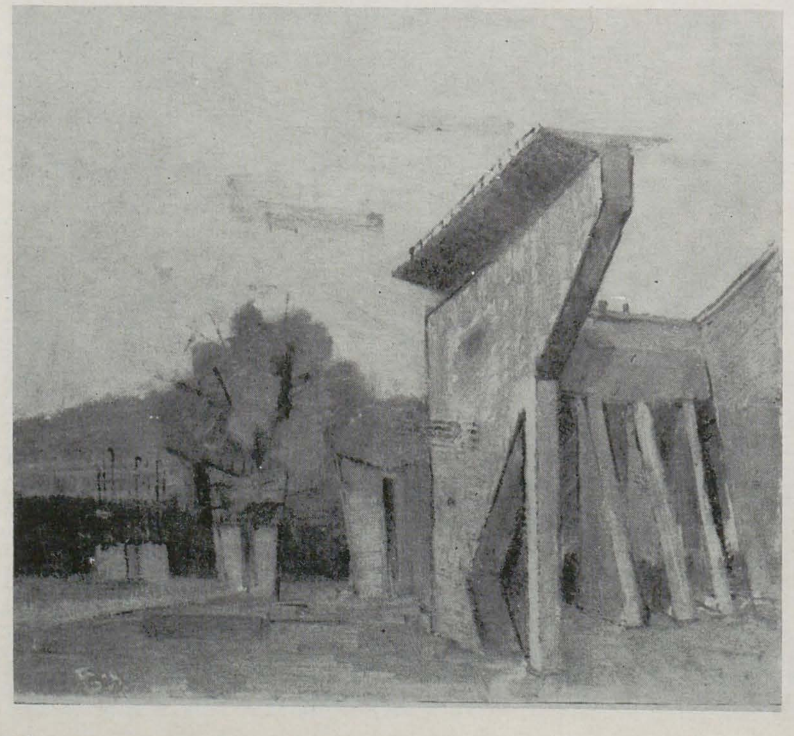
Filiala constănțeană a U.A.P. poartă, în ansamblul ei, sau în cadrul unor mici nuclee ce s-ar putea constitui privindu-le creația, însemnul unei ținute, al unei certitudini conferită de stilul statornicit, de acuratețea și claritatea mijloacelor picturale (Mircea Vărzaru, Eugen Mărgărit, Gheorghe Firică), sculpturale (Wilhelm Demeter, Nicolae Mira, Mia Deac, Daniil Suciu), sau grafice (George Marinescu, Ion Tițoiu). Vom mai putea enunța participarea meritorie a unor membri ai filialei la decorarea construcțiilor litoralului și municipiului Constanța, la realizarea unor busturi și proiecte de monumente (Wilhelm Demeter, Nicolae Mira, Daniil Suciu, Constantin Georgescu), după cum vom întîlni preocupări pentru artele decorative (Gheorghe Firică, Petre Nichita, Gheorghe Fărcășiu). (Vom mai consemna propunerea unor prototipuri de obiecte vestimentare, ca și realizarea producției de serie a unor copii după splendidele tanagra-le sau opaițe aflate în original la Muzeul de Istorie națională și arheologie Constanța). Vom mai adăuga organizarea expozițiilor de pictură în întreprinderi productive sau pe marile șantiere ale Dobrogei, cu programe de dezbatere, apoi îndrumarea mișcării artistice de amatori, alcătuirea expozițiilor acestora, manifestări incluse Festivalului « Cîntarea României ». Nu lipsește din activitatea filialei nici încercarea de a sprijini creația artizanală din cadrul cooperativelor dependente de U.J.C.M. Constanța și U.P.P.I. Eforie Nord. Toate acestea evidențiază încercarea de integrare a filialei U.A.P. Constanța în procesul complex cultural-educativ și de producție al orașului.

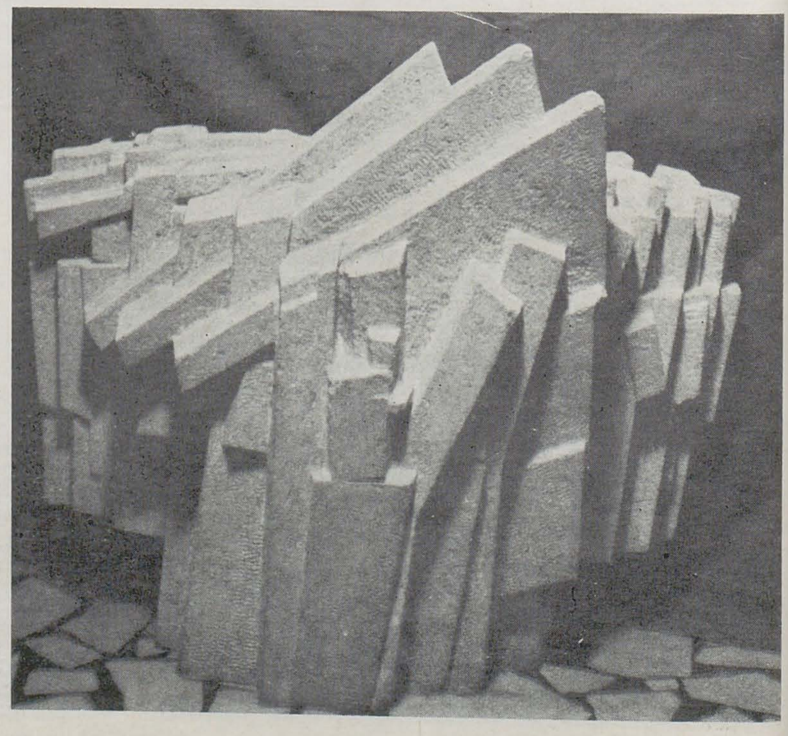
Expoziția organizată la Constanța spre a consemna momentul trecerii celor douăzeci de ani de existență și activitate a acestei grupări nu s-a constituit ca o retrospectivă, ea reunind doar lucrări din ultimii doi ani, apte să contureze calitatea, nivelul creației fiecărui expozant într-un anume moment. (Desigur, sub raportul descifrării drumului parcurs de către fiecare membru al filialei, de la stabilirea sa aici imediat după absolvirea școlii, marcat adesea de influențe ale maeștrilor, pînă la ceea ce este semnificativ, acum, după douăzeci de ani, o retrospectivă ar fi fost în măsură să releve acest drum, să sublinieze căutările, aspirațiile, acumulările, creșterea, devenirea în timp).

Pătrunși de lecția operei prestigioase a înaintașilor, artiștii constănțeni contemprani înscriu, în istoria documentară a filialei, prin ceea ce creează, o pagină de reală valoare din isoria zilelor pe care le trăiesc.

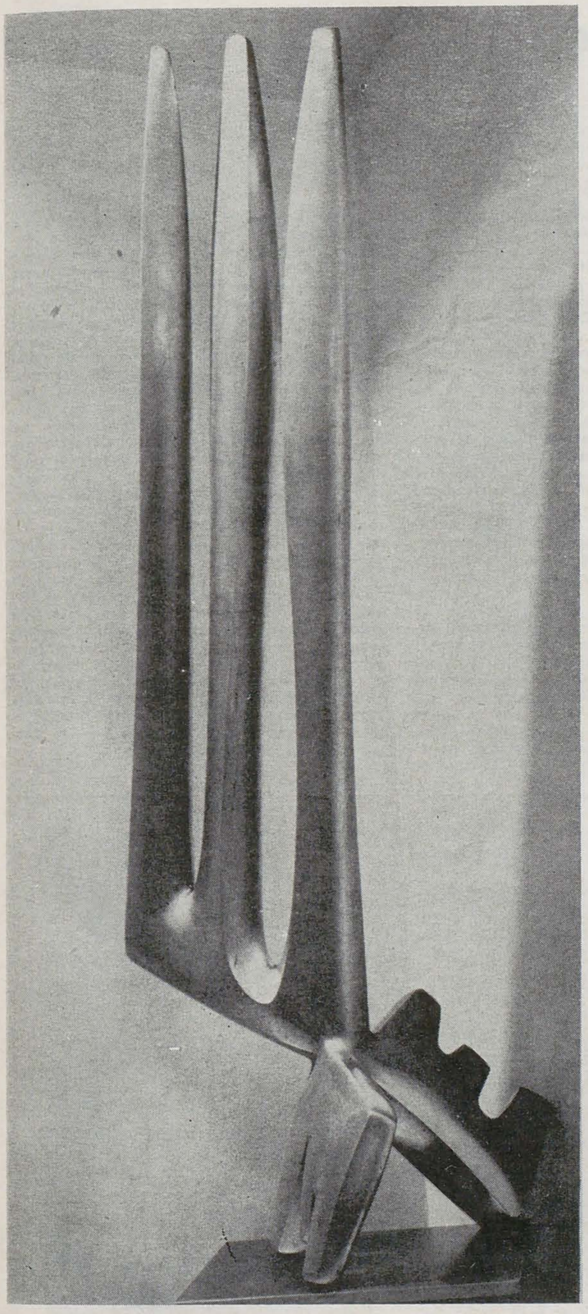
* Wilhelm Demeter, Mia Deac, Gheorghe Fărcășiu, Florin Ferendino, Gheorghe Firică, Aurel Florea, Constantin Georgescu, George Marinescu, Eugen Mărgărit, Ionel Mătăsăreanu, Nicolae Mira, Petre Nichita, Nicolae Rădulescu, David Serth, Daniil Suciu, Ion Tițoiu, Mircea Vărzaru, Mihai Vătămanu, Florica Cruceru, fără a mai enumera artiștii care, între timp, s-au stabilit în alte centre, dar care, ca Ethel Lucaci Băiaș, Silviu Băiaș ș.a., au avut o contribuție substanțială la constituirea nucleului și la dezvoltarea în general, la un nivel apreciabil, a vieții artistice.

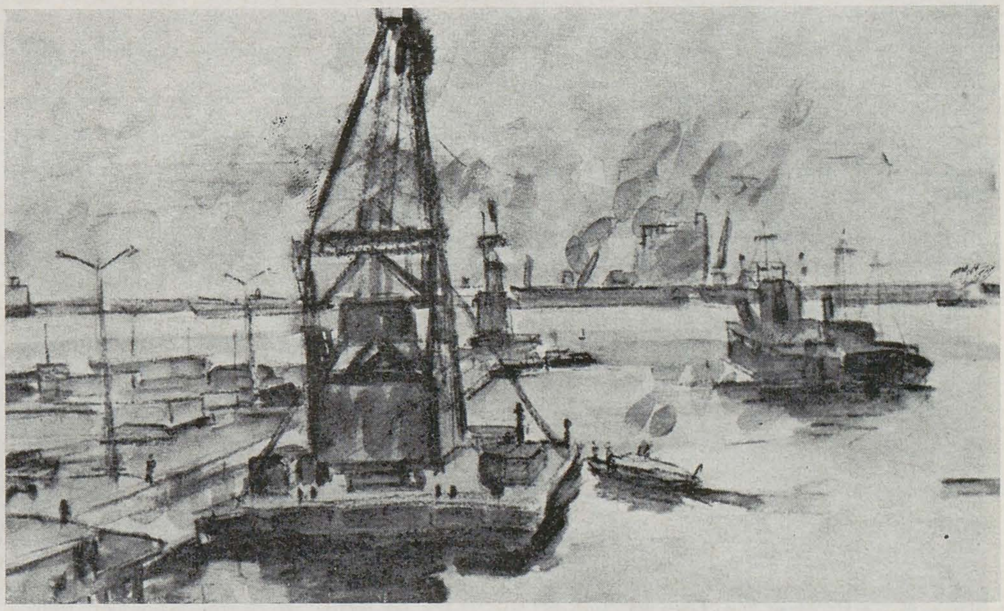
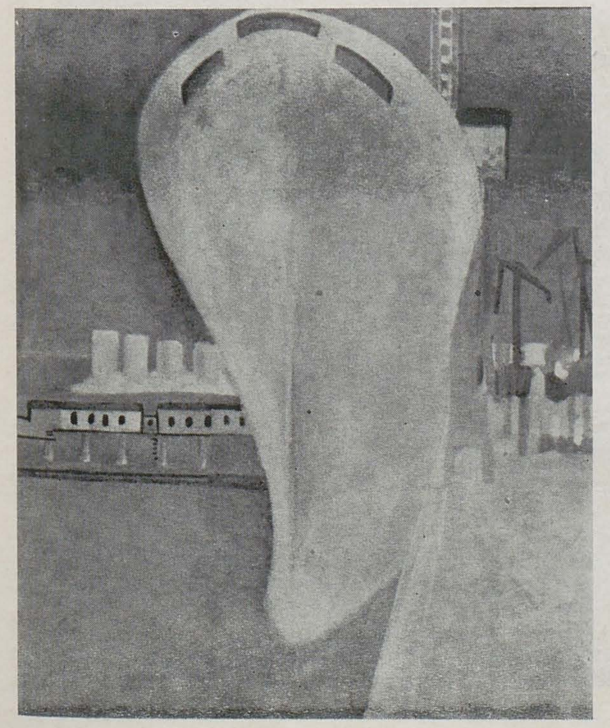
GHEORGHE FĂRCĂȘIU: Pod în construcție, canalul Dunăre—Marea Neagră, ulei; 2. NICOLAE MIRA: Victorie, piatră; 3. WILHELM DEMETER: Pasărea norocului, aluminiu; 4. EUGEN MĂRGĂRIT: Copaci la malul mării, ulei; 5. MIRCEA VĂRZARU: În portul Constanța, ulei; 6. CONSTANTIN GEORGESCU: Șantier naval, ulei; 7. GHEORGHE FIRICĂ: Braț peste vreme, ulei





https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro

anamaria smigelschi

cronica

ileana pop

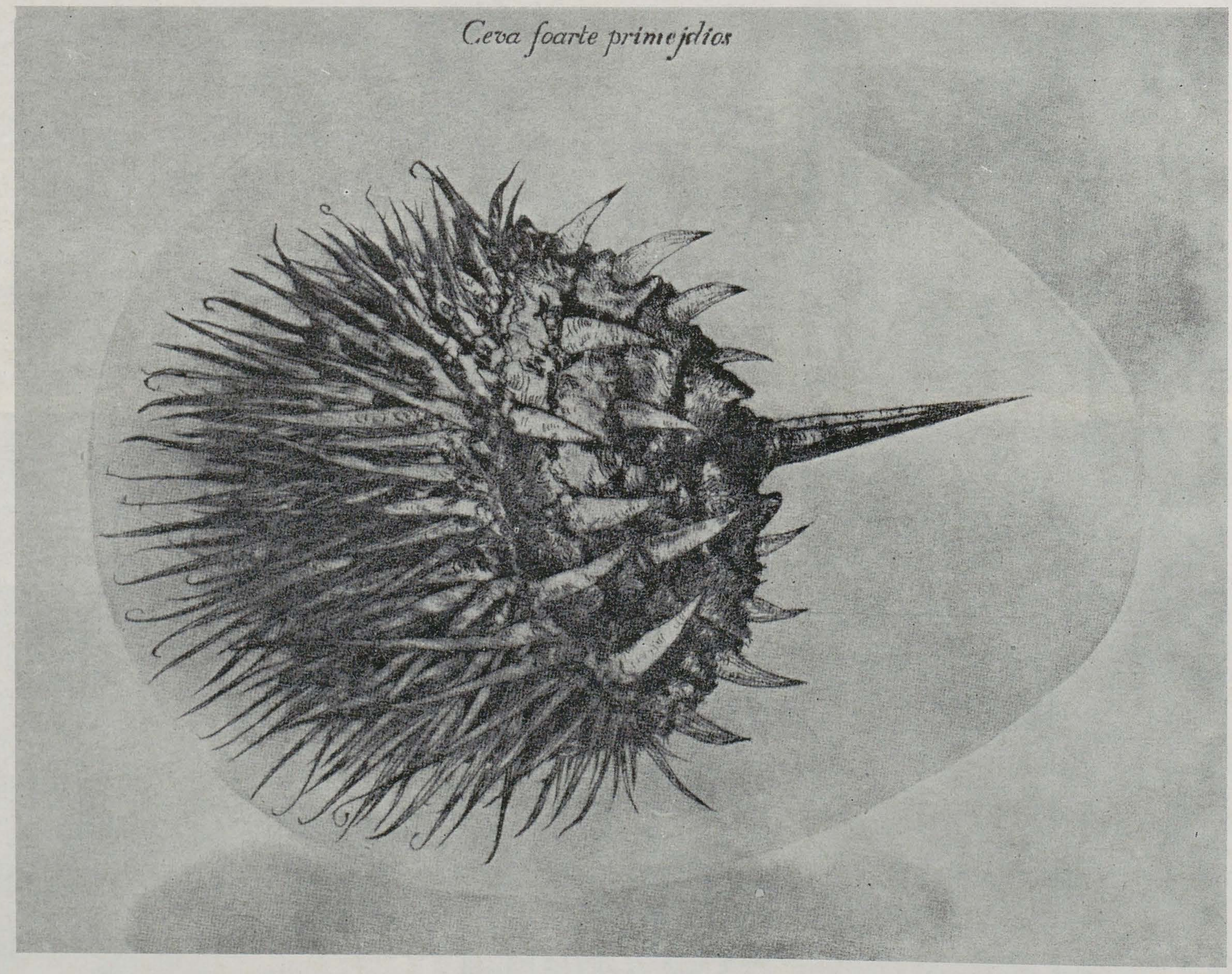
Prezentate sub o formă ce amintește planșele de atlas anatomic sau botanic, cu un aer de discretă desuetudine — și poate tocmai de aceea posedînd un farmec particular, gravurile din expoziția Anamariei Smigelschi propun actualizarea, într-o epocă grăbită, a plăcerii contemplației și descifrării atente.

Figurativul sub semnul căruia se înscriu imaginile este hrănit de o inepuizabilă curiozitate față de spectacolul lumii. Marea lui calitate, în același timp, constă în a nu se constitui prin citarea ori nararea unor motive cunoscute, ci printr-o consecventă problematizare; interesul ce poate fi trezit în privitor, cîștigul pe care acesta îl concretizează, se referă astfel la noile raporturi nu aleatorii, ci semnificative, stabilite în plin demers creator, în scopul unei comunicări reale, profitabile. Elemente dintre cele mai diferite, desprinse din contextele uzuale, și am spune confortabile, sînt chemate să dinamizeze imagini a căror tonalitate poate trece de la ironie și nostalgie la dramatic sau chiar tragic. Fragmente arheologice, cochilii, pești, colivie, nori, apar ca simboluri ce dau expresie plastică unor grave întrebări asupra păcii, războiului, libertății, legilor implacabile ce guvernează sfera biologicului. Lucrări precum *Grandeur et décadence*, *Spațiu vital*, *Dus întors*, sînt caracterizate de aceeași forță ideatică. Piesele de șah se profilează de o amenințătoare monumentalitate pe fundalul norilor apăsători într-o confruntare insolvabilă — un « joc închis », iar în altă parte amalgamului organic-metalic ce constituie cu ambigua sa agresivitate polul negativ, întunecat, i se opune într-un « război al lumilor » metaforic, în urma imprimată a oului, tot ce este inefabil, liniștitor.

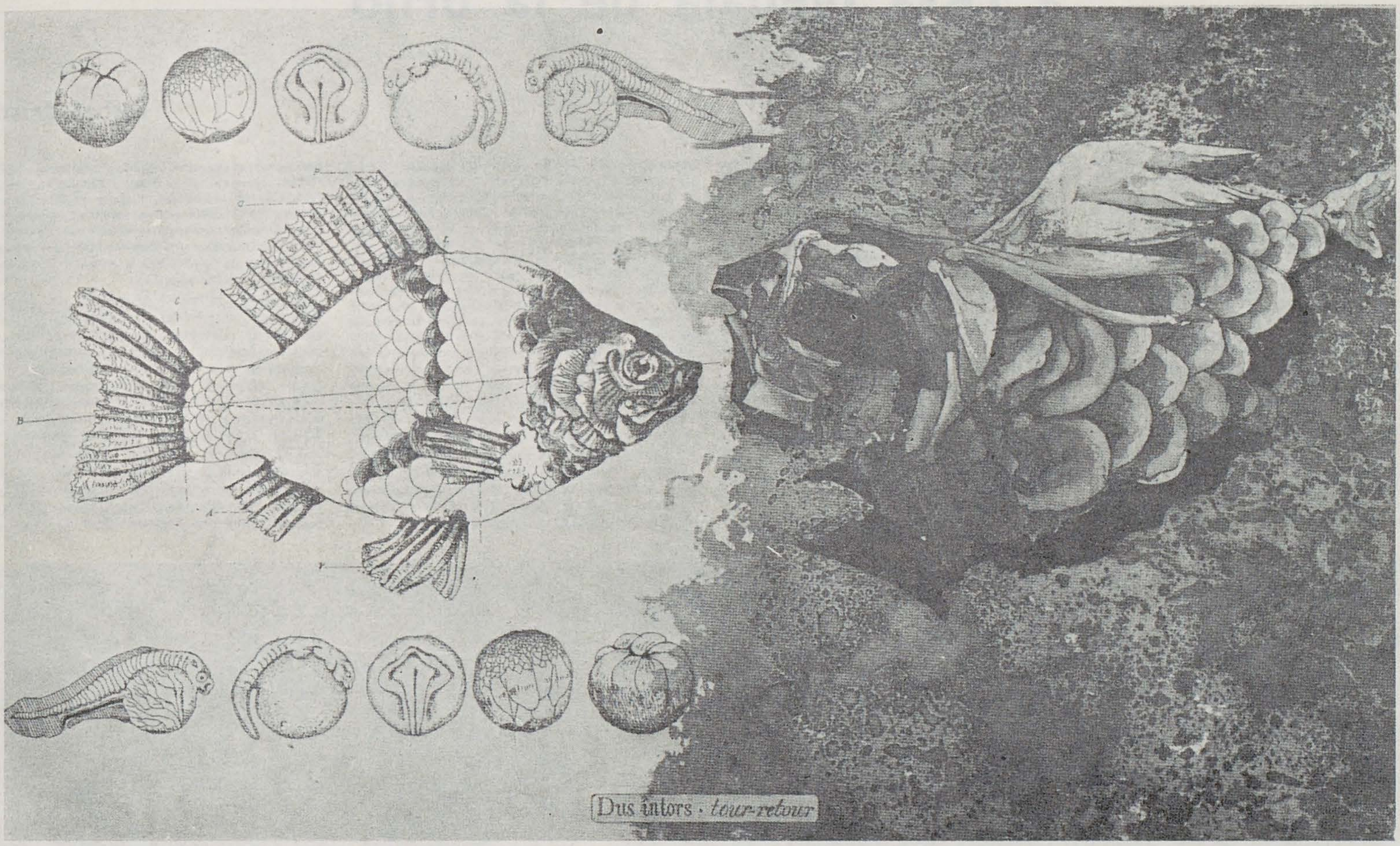
Pentru Anamaria Smigelschi exprimarea grafică este fără îndoială « cosa mentale », iar convingerea davinciană în puterea artistului gînditor este încă o dată omagiată: « Toate lucrurile ce se află în cosmos prin esență, prezență sau ficțiune, pictorul le are mai întîi în minte, apoi le trece în însușiri, iar acestea sînt într-adevăr în stare să alcătuiască o armonie îmbrățișată de văz ca însăși realitatea ». Ideii plastice dominatoare îi este subordonată, cu deplină supunere față de voința artistei, modalitatea de exprimare în cadrul căreia, dincolo de personalitatea recognoscibilă, se poate remarca o mereu înnoită disponibilitate de manifestare în funcție de o temă sau alta. Astfel, imaginile sînt nu numai diferite ca subiect, ci mereu altele, iar limbajul, chiar dacă din punct de vedere tehnic se păstrează în limitele clasice ale gravurii în acqua tinta și pointe-sèche, urmărește o cît mai mare adecvare la parcursul spiritului. Aceste trăsături, precum și conciziunea și siguranța formulărilor plastice — concepute înainte de toate ca semne sintetice inteligibile din faza considerării lor în mod global și dînd astfel posibilitatea unui prim contact revelator cu ochiul — datorează probabil mult bogatei experiențe în materie de afiș și grafică de carte a artistei.

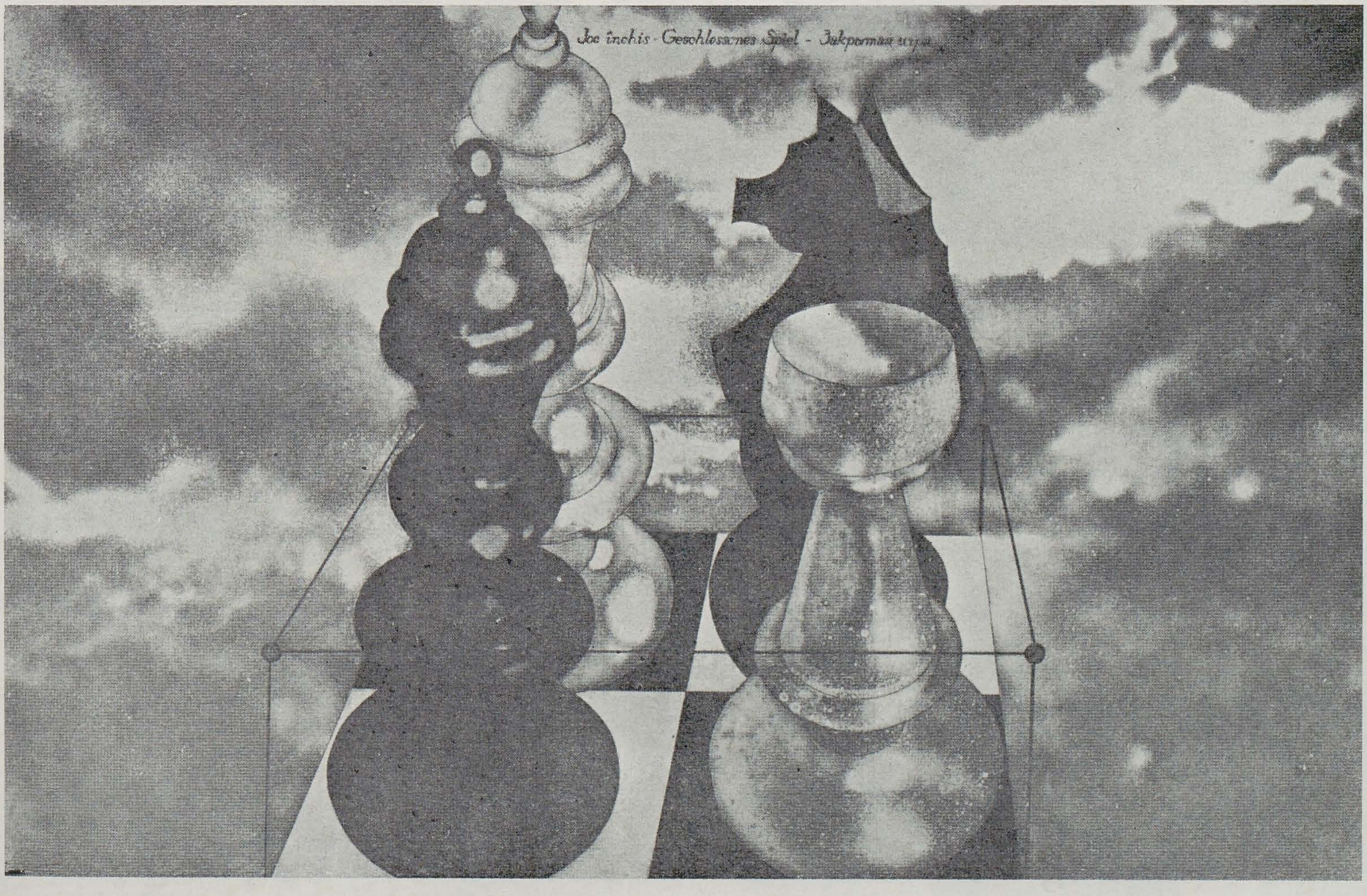
Cîteva dintre lucrări sînt concepute cu un caracter anecdotic mai pronunțat (chiar cu « poantă » umoristică), în spiritul unei ironii autentice (*Salto mortale*, *Ceva foarte primejdios*, *Greutate*, *Fals tratat de vînătoare*, *Eroexploration*, *Fata morgana* ș.a.). Regăsim și aici procedee proprii graficii de calitate: efectul compoziției studiate, valorația riguroasă, subtilă, de la albul desăvîrșit al hîrtiei pînă la negru și sepia, între care descrierea cu acuratețe și precizie a detaliilor pare a fi îndeosebi prețuită de autoare. Ceva-ce-nu-este-nimic-în-special, « scolopendrul », apariție rădăcinoasă și capricioasă, indefinibilă și de nelocalizat spațio-temporal, ocolită de clasificări, apare într-o suită de laviuri alături de « rîpe », interesante prin valorificarea plastică a structurării lor minerale. Invitînd pe privitor prin formatul lor și aerul nostalgic ce-l degajă, la citirea într-un imaginar album de amintiri, *Suvenirele din Grecia* țin să li se recunoască autenticitatea, chiar atunci cînd prezintă întîmplări mai mult sau mai puțin verosimile; ele sînt propuse deopotrivă pentru ineditul și sensul lor, ca atunci cînd ni se « povestește » despre felul în care un fluture banal, dar viu și foarte colorat, poate să devină podoaba unui veșmînt antic, sau despre felul în care excedentul de istorie pune « probleme administrative » serioase (*Supra-arheo-producție*).

Interesul pe care îl prezintă expoziția ce constituie obiectul rîndurilor de față ni se pare a sălășlui în faptul că artista nu se mulțumește cu orice fel de luare de contact cu operele ei ci caută, mai presus de orice, înlesnirea comunicării, accesul la acești « pensieri figurati », ai căror valoare ce se revelă, am mai spus-o, de la prima privire, prin calitatea lor de semn sintetic, dotat cu o primă expresivitate, sporește pe măsură ce ochiul și mintea întîrzie. Chiar și « etichetele » ce le însoțesc, unele malițioase, altele sobre, pe rînd ironice sau de o prețiozitate mimată, recomandă zăbovirea și căutarea de analogii și repere în zone diferite ale cunoașterii, operație absolut necesară pentru cuprinderea spirituală a lucrărilor. Aerul desuet al acestor imagini — lucru despre care am mai amintit — ce sînt realizate cu minuția și plăcerea depășirii unor dificultăți de transpunere proprii gravurii înțelese ca meșteșug artistic riguros — nu distonează cu noutatea și modernitatea lor de idee, ci împreună generează efectul, uneori surpriza. Fără îndoială, expoziția face parte din categoria acelora ce solicită privitorului o parcurgere activă; ea reușește să ne convingă de seriozitatea și calitatea muncii graficienei, prilejuindu-ne totodată pătrunderea într-un univers bine conturat, în care gîndirea plastică — mărturisitoare a unei adevărate filosofii proprii creației — este suverană.



https://biblioteca-digitala.ro





https://biblioteca-digitala.ro

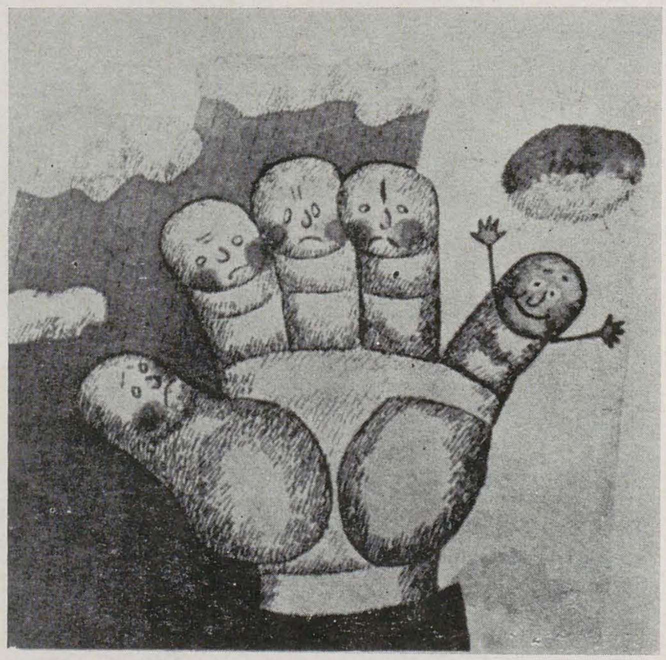
a IX-a bienală de la brno

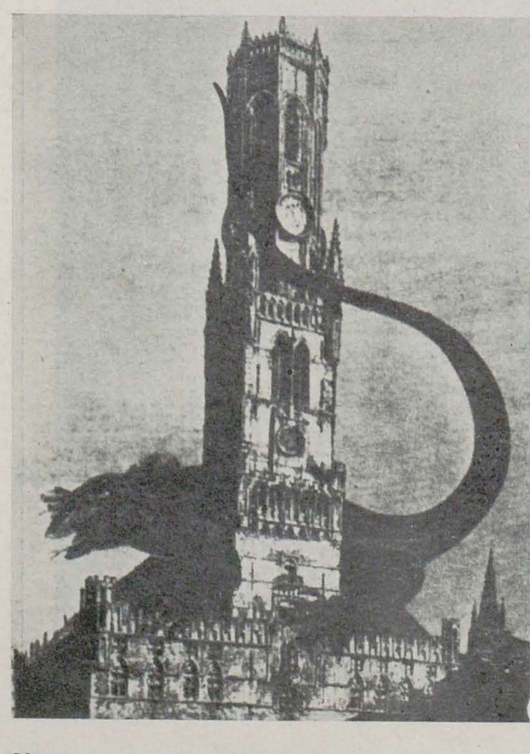
corespondență

mihai drișcu

Între 18 iunie—21 septembrie 1980 are loc la Brno a IX-a bienală de graphic design, actuala ediție fiind consacrată grafismului cărții, ziarelor și revistelor și creării de caractere tipografice. Participă 479 artiști din 47 țări. Această importantă manifestare internațională, organizată de Ministerul culturii din R.S. Cehoslovacia, de Comitetul național al regiunii Moraviei de sud și de Galeria moravă din Brno cuprinde 1224 exponate și se desfășoară simultan în sălile Galeriei morave, la casa Kunstát și la casa artei. Din prezidiul de onoare fac parte personalități ale vieții politice și culturale — naționale și internaționale: Matej Lúčan, *vicepremier al guvernului federal al R.S. Cehoslovacia,* Milan Klusák, *ministrul culturii,* Adigio Benitez, *președintele* AIAP, Wladyslawa Jaworska, *președintele* AICA Colin Forbes, *președintele* AGI *(Alianța grafică internațională),* Kurt Weidemann, *președintele* ICTA *(Centrul Internațional pentru artă tipografică),* Peter Kneebone, *președintele* ICOGRADA. *Președintele comitetului de organizare este pictorul și graficianul Jan Rajlich, iar comisar general, istoricul de artă Jiři Hlušička, directorul Galeriei morave. Juriul internațional, condus de Gert Wunderlich, profesor la școala superioară de grafică și artă a cărții din Leipzig, a fost format din graficianul* Dmitr Spiridonovici Bisti *(U.R.S.S.), pictorul și graficianul* Milan Hegar *(Cehoslovacia),* Jiři Hlušička, Yoshihisa Ishihara, *redactor șef al revistei IDEA (Japonia), graficianul* Kass lános *(Ungaria), istoricul de artă* Gérard Mermoz *(Franța), pictorul și graficianul* Gabriel Štrba *(Cehoslovacia),* Dieter Urban, *redactor șef al revistei « novum gebrauchsgraphik » (Germania Federală). Au fost acordate 40 de premii: marele premiu al bienalei a revenit lui* Vladimir Gazovič *(Cehoslovacia). La categoria I-a — cărți — a fost acordat lui* Ivan Ostaficiuc *(U.R.S.S.), medaliile de argint revenind lui* Karl-Georg Hirsch *(R.D.G.),* Hegedüs Laszlo *(Ungaria),* Mitsuo Katsui *(Japonia),* Viaceslav Begijanov *(U.R.S.S.),* Wim Crouwel *(Olanda), iar medaliile de bronz lui* Daniel Gil *(Spania),* Tamaz Varvaridze *(U.R.S.S.),* Yusaku Kamekura *(Japonia),* Egbert Herfurth *(R.D.G.),* Alberto Langoni *(Italia),* František Severa *(Cehoslovacia),* Erna Heinzelmann *(Ungaria),* Bruno Pfaffli *(Franța),* Akisato Ueda *(Japonia),* Markéta Prachatická *(Cehoslovacia). La categoria a II-a — reviste și ziare — medalia de aur a fost decernată lui* Gérard Paris-Clavel *(Franța), medaliile de argint lui* Shigeo Fukuda *(Japonia),* Vladimir Nagaj *(Cehoslovacia),* International Typeface Corporation *(S.U.A.), grupului* GRAPUS *(Franța), iar cele de bronz lui* Takenobu Igarashi *(Japonia),* Jiři Matušinský *(Cehoslovacia),* François Fabrizi *(Franța). La categoria a III-a — design de litere — medalia de aur a fost acordată lui* Todor Vargiev *(Bulgaria), și cele de bronz lui* Jean Alessandrini *(Franța) și* Todor Popov *(Bulgaria). Au mai fost acordate premii de către Ministerul culturii din* R.S.C. — Jiři Šalamoun *(Cehoslovacia); președintele comitetului național al regiunii Moraviei de sud* — Roman Cieslewicz *(Franța); primarul orașului Brno* — Mario Gallardo Munoz *(Cuba); editura ALBATROS și Societatea prietenilor literaturii pentru tineret* — Jürgen Spohn *(Berlinul de vest); editura MERKUR* — Gabine Wenzel *(R.D.G.), editura MLADA FRONTA* — Kenzo Nakagawa *(Japonia), editura PRESSFOTO* — Jordan Alexander *(Franța); revista TYPOGRAFIA* — Lubomir Krátky *(Cehoslovacia); editura VYŠEHRAD* — Eva Hašková *(Cehoslovacia); Uniunea artiștilor plastici din Slovacia* — Albin Brunovsky *(Cehoslovacia); președintele comitetului de organizare a bienalei* — Herman Zapf *(Germania Federală).*

Între 18—20 iulie s-a desfășurat, ca o parte integrantă a bienalei, și simpozionul avînd ca temă « graphic designul progresiv în revista, ziarul și cartea contemporană », simpozion la care au participat: Kass János *(Ungaria),* Alexandr Borisovici Konoplev *(U.R.S.S.),* Gerhard Komora, Blanka Stehliková *(Cehoslovacia),* Mihai Drișcu *(România),* Josef Javurek *(Cehoslovacia),* Yoshihisa Ishihara *(Japonia),* Vladislav Pascalev *(Bulgaria),* Midori Imatake *(Japonia),* Hieronym Florek, Jan Barták *(Cehoslovacia),* Wolfgang Geisler *(R.D.G.),* Dick de Moei *(Olanda,)* Dieter Urban *(Germania Federală),* Gérard Mermoz *(Franța).*





https://biblioteca-digitala.ro

« Regula » bienalei de la Brno — ce constă în prezentarea alternativă: o ediţie este consacrată afişului şi grafismului publicitar, iar ediţia următoare, în cazul de faţă, disciplinelor din aria grafismului de carte, de ziare şi reviste precum şi creării de noi caractere tipografice — în detaliu fiind vorba de cărţi (puneri în pagină, machete, coperte, partituri muzicale, legături de ediţii, ilustraţii de carte — 1-a categorie), reviste şi ziare (machete, coperte, en têtes-uri, ilustraţii — a 2-a categorie), caractere tipografice (proiecte de noi tipuri de caractere tipografice — a 3-a categorie) — permite acestei manifestări de recunoscut prestigiu să răspundă integral scopurilor enunţate de International Council of Graphic Design Association (ICOGRADA): « . . . 5) să servească drept forum pentru colaborarea şi schimbul de idei între designeri şi reprezentanţii specialişti ai altor profesii în domeniul comerţului şi industriei (iar producţia editorială are fără îndoială acest dublu caracter n.n.); 6) să susţină aplicarea mai completă a graphic designului şi a comunicaţiilor vizuale ca mijloc apt să amelioreze înţelegerea mutuală între oameni ».

De altfel, aşa cum sublinia Jiři Hlušička în prefaţa catalogului actualei bienale, adevărată « privire reprezentativă asupra artelor grafice contemporane la scară mondială », *conştiinţa contextului social* a influenţat concepţia bienalei (care a debutat în 1964, iar în 1966 a devenit manifestare internaţională) chiar de la începuturile ei.

Operînd o distincţie curentă *arte solitare — arte ale societăţii* (care se justifică în principal prin fenomenul difuzării) domeniile graphic designului sînt prin excelenţă dintre artele societăţii, ele pot funcţiona, după formularea Irenei Wojnar, ca *instrument pedagogic integral*.

Nu trebuie uitat nici faptul că lucrările premiate — fiind vorba de cele mai multe ori de producţii tipărite, nu de unicate — precum şi unele donaţii ale autorilor sînt incluse în colecţiile de grafică aplicată ale Galeriei morave din Brno, astfel că acest centru de artă s-a transformat într-o veritabilă arhivă şi bibliotecă de imagini internaţionale, sau, altfel zis, într-un dicţionar enciclopedic al graphic designului contemporan.

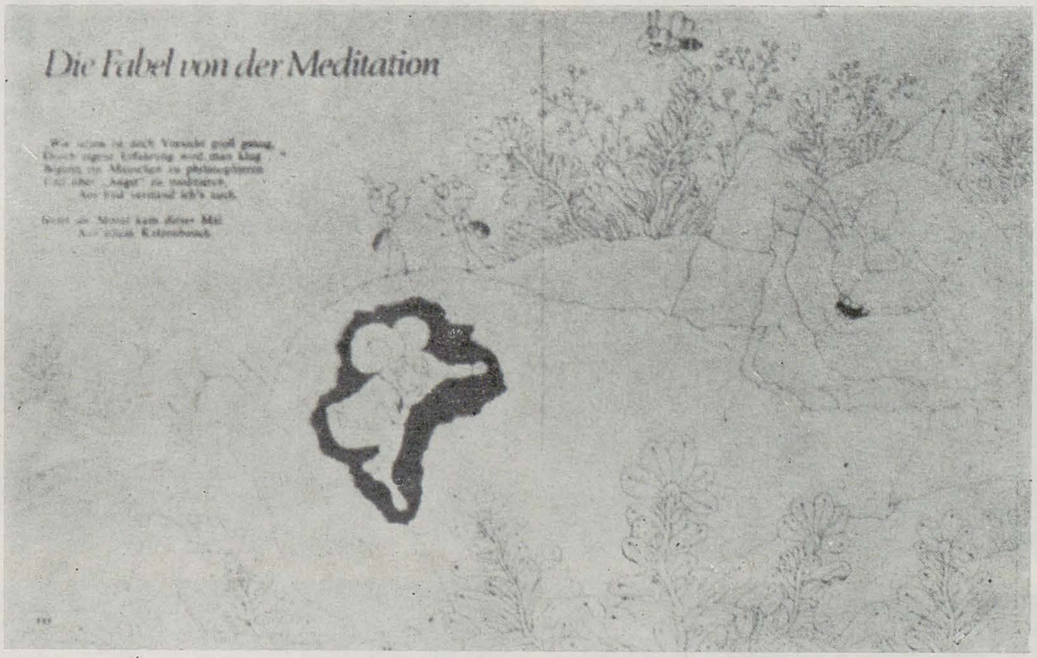
Se cere menţionată şi o impresie generală globală: dincolo de cantitatea şi diversitatea producţiilor expuse, impune şi etalarea propriu-zisă, ce reuşeşte o bună fuziune a elementului metodic (prezentarea pe « sectoare » naţionale) şi artistic, ce are în vedere rigoarea totalităţii unice a operei, « imaginea » bienalei (instalarea expoziţiei aparţine arhitecţilor Bohuslav Rychlink, Pavel Rychlink, Jilji Sindlar).

Cum cel puţin din punct de vedere cantitativ cartea (categoriea a 1-a) ocupă centrul de greutate (deşi juriul şi specialiştii au apreciat mai cu seamă realizările în domeniul grafismului editorial — de reviste şi ziare — şi tipografic), este desigur util să readucem în discuţie problematica producţiei de carte prin intermediul celor scrise de Robert Escarpit (în « Domeniul cercetării bibliologice », 1972): dacă « din clipa apariţiei lor mijloacele de comunicare în masă auditive şi vizuale — cinema, disc, radio, televiziune — au constituit obiectul unor cercetări sistematice . . . nu s-a întîmplat însă acelaşi lucru cu cartea. Intrată în uz la o epocă în care nici experimentul, nici reflecţia teoretică nu atinseseră nivelul lor actual, cartea n-a atras multă vreme decît curiozitatea bibliofililor (un reflex al acestui interes putem vedea în « cărţile de artă », cărţile de lux — şi aici se cer evocate numele

---

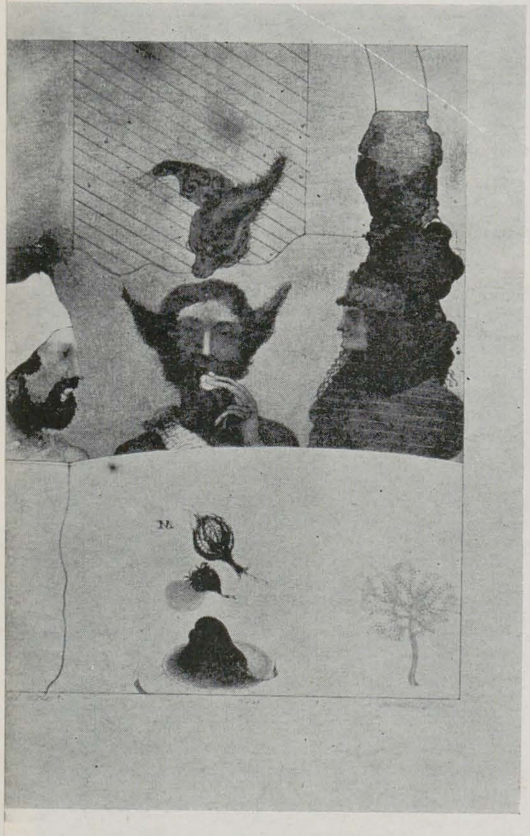
pp. 30—31

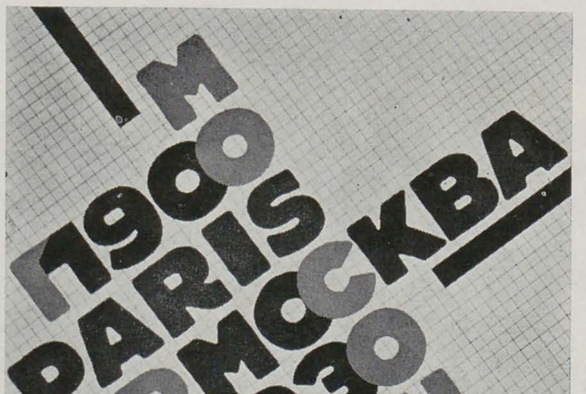
1. MIRCEA DUMITRESCU: Ilustraţie la « Antologia poeziei chineze », litografie; 2. ETHEL LUCACI BĂIAŞ: Ilustraţie la « Căţeluşul şchiop », offset; 3. DAMIAN PETRESCU: Ilustraţie la H.G. Wells, colaj; 4. VAL MUNTEANU: Ilustraţie la « Peters Schlemihls wundersame Geschichte », offset; 5. STAN DONE: Ilustraţie la « Münchhausen » de Gottfried August Bürger, offset; 6. OCTAV GRIGORESCU: Ilustraţie la « Poezii » de Gerard de Nerval, tehnici combinate; 7. VASILE OLAC: Ilustraţie la « Der Spiegel », offset; 8. SILVIU BĂIAŞ: Ilustraţie la « Basme pentru toată săptămîna », offset



https://biblioteca-digitala.ro

lui Bonnard, Picasso, Chagall, Max Ernst, Dali, — în care totul este « la superlativ », de la hîrtie la tipar, n.n.) Cu toate acestea apariţia tiparului în Europa secolul al XV-lea a constituit un eveniment de o remarcabilă importanţă . . . comparabilă cu cel al apariţiei mijloacelor audio-vizuale din epoca noastră. De altfel, în chiar acel moment cartea intră în circuitul comunicării de masă şi suferă o mutaţie care face din ea un medium al cărui impact, difuzare şi procentaj de creştere ating acelaşi ordin cu cel al mijlocacelor audio-vizuale. Revoluţia cărţii însoţeşte îndeaproape revoluţia comunicării şi se integrează acesteia din urmă. Şi totuşi cartea nu este un medium ca toate celelalte, fapt care explică, în parte, deruta disciplinelor ştiinţifice în momentul în care atacă subiectul. Numai natura sa ambiguă a făcut ca pînă acum să nu se poată obţine o definiţie clară, riguroasă şi, în acelaşi timp, completă a cărţii.
Spre deosebire de celelalte complexe media, cartea nu este numai un medium, ci un obiect, şi un obiect semnificativ. Informaţia este stocată aici după un cod complex, cu exigenţe proprii, iar operaţia de lectură, care — aşa cum a spus Jean-Paul Sartre — dă existenţă cărţii, este mai mult decît o simplă decodificare . . . Cartea este un obiect complex, ce comportă un suport şi un grafism . . . Exigenţele grafismului ridică probleme nu numai estetice, ci mai ales psihologice, pedagogice şi chiar fiziologice, în măsura în care este implicată vederea. Trebuie să distingem de altfel scrisul propriu-zis de imagine, în sensul larg ce cuprinde totodată ilustraţia şi « imaginea textului » unde scriitura este ordonată prin aşezarea în pagină (s-a spus despre rîndul orizontal că este « triumful manuscrisului şi tipografiei », n.n.). În legătură cu scrisul există cercetări istorice numeroase şi perfecţionate, precum cercetările aplicate ce tind să redea literei o valoare de expresie estetică sau, aşa cum se întîmplă cu unele limbi — să adapteze o scriitură — care odinioară era manuscrisă cu exigenţele ulterioare ale tiparului (putem aminti aici de exemplu litera « semnată » de Claude Garamont în 1542 la ordinul lui Francisc I, o italică pură numită « a universităţii », dar în egală măsură şi programul graphic designerilor bulgari, de altfel premiaţi, de redesenare a alfabetului cirilic, n.n.). Invenţia în acest domeniu este constantă şi esenţială. (În legătură cu perpetua invenţie în ceea ce priveşte « arhitectura literei », ar fi de semnalat, chiar şi în expoziţie, soluţii de excesivă sofisticare în detrimentul lizibilităţii, de aba-





https://biblioteca-digitala.ro

tere de la procesul firesc sesizat cîndva de Alain: « litera noastră A încă mai seamănă cu alfa al grecilor, care nu era decît imaginea simplificată a unui cap de bou », n.n).
Ne rămîne imensul domeniu al imaginii. Lipseşte deocamdată o teorie a imaginii fixe, de care ne apropiem însă pas cu pas... Se fac încercări în vederea abordării analizei imaginii prin metode derivate din cele lingvistice. Pe de altă parte, lectura, interpretarea imaginii, fac larg apel la psihologie şi psihanaliză. Arta grafică comportă de asemenea cercetări estetice privind *designul* cărţii, nu numai la nivelul tipografiei, al aşezării în pagină, al ilustraţiei, ci şi al copertei, al formatului, al modului de legare etc. Se reunesc aici... preocupările tehnologice pentru suport.
Cum nu putem lua în discuţie întreg evantaiul problematic enunţat prin reproducerea acestui lung pasaj, observăm, în privinţa concepţiilor despre ilustraţia de carte, că simplei vizualizări a textului (existentă mai cu seamă într-o serie de manuale), i se substituie, de cele mai multe ori, un parcurs paralel între faptul plastic şi faptul literar, sau apare un comentariu destul de liber, reflex personal, subiectiv la această « subiectivitate instituţionalizată » (Roland Barthes) care este literatura. Cu eficacitate, se ţine cont de metisajul cu limbajele ce fac parte din arsenalul conştiinţei lectorului (obişnuit cu fotografia, imaginea televizată etc.).

Selecţia românească a cuprins 13 autori care participă exclusiv la categoria I-a. (Fără intenţii comparative, ci doar informative, cîteva cifre: cum e şi firesc, selecţia Cehoslovaciei are 120 participanţi, U.R.S.S. participă cu 27 autori, din R.D.G. sînt 25, din Cuba 25, din Ungaria 19, din R.F.G. 22, Iugoslavia 23, din Japonia 17, din Statele Unite 16, etc.) Nu credem că participarea românească a fost dintre cele mai concludente (este de presupus că, de exemplu, o participare a editurii « Kriterion » — căci există şi posibilitatea unor prezenţe colective, în numele unor edituri sau chiar a unor şcoli superioare de artă — ar fi sporit calitatea trimiterii noastre), făcînduse simţit şi un nedorit decalaj în privinţa condiţiilor tipografice. Din partea secţiei de specialitate U.A.P. se cere o mai atentă evaluare a forţelor ce activează în acest domeniu, pentru a reflecta nivelul de vîrf al producţiei noastre editoriale în viitoarele manifestări.

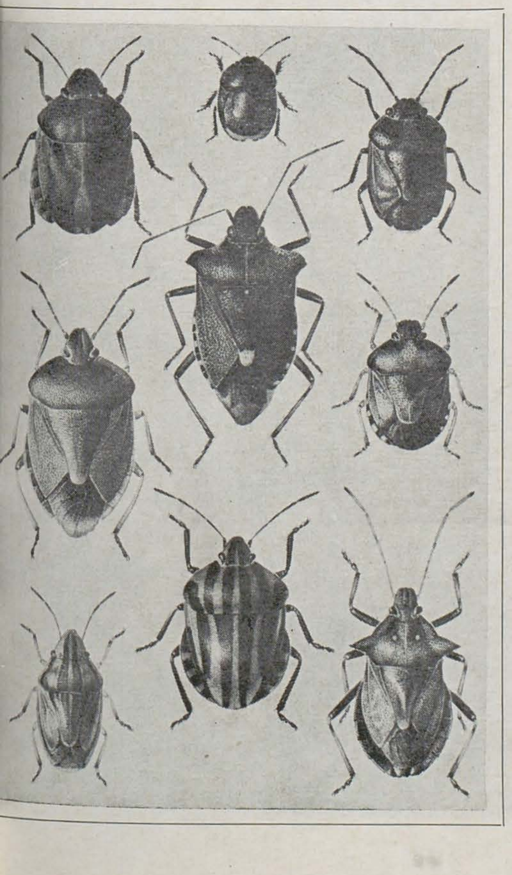
---

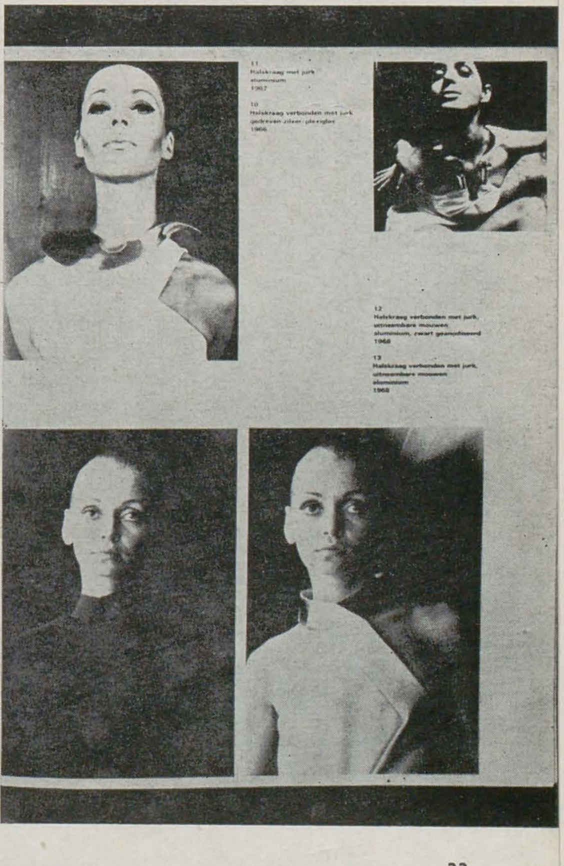
p. 32

1. VLADIMIR GAZOVIČ (Cehoslovacia): Ilustraţie la « Metamorfoze » de Ovidiu; 2. TODOR POPOV (Bulgaria): Caractere tipografice; 3. IVAN OSTAFICIUK (U.R.S.S.): Ilustraţie pentru « Cîntece populare ucrainiene »; 4. GÉRARD PARIS-CLAVEL (Franţa): Pagină de titlu pentru revista « La Salamandre »; 5. ROMAN CIESLEWICZ (Franţa): Coperta catalogului expoziţiei « Paris-Moscova »; 6. TAKENOBU IGARASHI (Japonia): Coperta revistei « IDEA »

p. 33

7. KARL-GEORG HIRSCH (R.D.G.): Ilustraţie; 8. JEAN ALESSANDRINI (Franţa): Design de presă pentru ziarul « Le Sagitaire »; 9. ALEXANDER JORDAN (Franţa): Copertă de revistă; 10. FRANTISEK SEVERA (Cehoslovacia): Ilustraţie de carte; 11. JIRI MATUSINSKY (Cehoslovacia): Pagină dintr-o revistă de sport; 12. WIM CROUWEL (Olanda): Pagină de catalog de expoziţie.





https://biblioteca-digitala.ro

van gogh

comemorări

marius tătaru

În anul 1892, într-un articol apărut în « La Revue Encyclopédique », sub titlul « Les Symbolistes », G.A. Auric, același Auric care avusese meritul de a fi scris singurul eseu despre Van Gogh în timpul vieții acestuia, cita o frază din Plotin ce se integra, cu uimitoare rezonanță de actualitate, fenomenelor ce agitau spiritul artistic al acelui sfîrșit de secol: « Ne îndreptăm prea mult privirea asupra aparenței exterioare a obiectelor și nu știm că ceea ce ne emoționează se ascunde în interiorul lor ». Cu siguranță că inimosul critic ar fi procedat mai profitabil dacă ar fi legat această afirmație de pomenitul comentariu, scris, cu doi ani mai înainte, despre Van Gogh, în loc de a-i fi creat un portret nu tocmai inexact, dar prea insistent legat de ideea unui personaj pitoresc, bîntuit de stihii psiho-patologice, înconjurat de aura lui lui de « geniu blestemat », oricum prea îndepărtat de înțelegerea limitată a celor ce aveau șansa de a-i fi contemporani. Afirmația lui Plotin, subtil impregnată de retorica unui avertisment, creează obligativitatea unui moment de interogare adresat, prin revitalizarea ei de către scrisul lui Auric, unei întregi epoci artistice. Ideea de a privi « spre interior », căutînd nucleul existențial al lucrurilor, nu a scăpat nicidecum artei secolului trecut, așa cum nu a fost nicicînd străină marii arte de totdeauna. Intenția de a descoperi firea lucrurilor și a faptelor, de a descoperi emanația ce transformă un existent banal într-un eveniment capabil de a determina subiectul unei opere artistice, toate acestea sînt resorturi a căror acțiune devine de la sine înțeleasă atît timp cît avem dreptul de a vorbi despre adevărata artă. Dar forța care pune în aplicare aceste deziderate, care cercetează ceea ce « se ascunde în interiorul » lumii de aparențe, ne apare aproape întotdeauna ca un factor *implicit*, sublim dar repetabil, pus la nivel de egalitate cu căutarea perfecțiunii formale, cu exactitatea și claritatea mesajului cuprins în fabula subiectului. Iată de ce, ținînd seama de asemenea considerente de rezonanță aproape truistică, ne putem permite să spunem că nici un artist, pînă la Vincent Van Gogh, nu a încercat cu atîta forță, cu atîta disperată insistență să-și identifice arta cu o permanentă căutare de a reda *explicit* ceea ce o lume întreagă de forme poartă în sine. Nicicînd pînă la el un artist nu a resimțit mai dureros necesitatea de a găsi un corespondent vizibil, codificabil dar nu criptic, pentru ființa ultimă a celor mai umile obiecte, pentru expresia pură a forțelor sufletești, toate acestea pornind dintr-o imensă sinceritate și dorință de comunicare, din nefericire nedorite și necăutate de majoritatea contemporanilor săi.

Ce înseamnă, de fapt, privită din perspectiva zilei de azi, personalitatea lui Van Gogh? Au trecut doar 90 de ani de la ziua în care a murit*, ni se pare extrem de puțin fiindcă noi, cei de astăzi, mai mult decît cei de dinainte, i-am asigurat deja un loc imuabil în galeria de existențe-eveniment, în lipsa cărora nu am putea concepe și rescrie istoria artei moderne.

Criticii contemporani i-au recunoscut lui Van Gogh un rol de pivot esențial în cadrul procesului de redimensionare a sensurilor artei, de regîndire a scopurilor finale ce le datorează actul artistic în dialogul său cu un secol în care o anumită tradiție, minată de desuetudine, se sfîrșea prin autocombustie. Werner Hoffmann merge atît de departe încît, alcătuind o ierarhie a fondatorilor artei moderne, dominată de propria ei patristică, îl așează pe Van Gogh printre cei patru « patres » primordiali, alături de Seurat, Gauguin și Cézanne. Generația actuală, trecută prin experiența deconcertantă a curentelor și tendințelor artistice ce s-au înfruntat cu frămîntată ardoare în cursul ultimilor douăzeci de ani, poate rămîne, la un moment dat, nedumerită în fața fundamentalei contribuții aduse, în evoluția unui secol de artă, de activitatea unei personalități singulare ca Van Gogh; un asemenea gen de reacție nu este greu de înțeles dacă ținem seama de succesiunea sau coexistența unui impresionant număr de « isme » ce direcționează, pe rînd, tensiunea distributivă a atenției, solicitînd discernămîntul persoanei (ce nu mai poate fi confundat cu acela al grupului), în fața unor concomitente afirmări și infirmări ale acelorași determinative prin care arta a trebuit să se justifice dintotdeauna. E necesară, poate, o concentrare suplimentară și o epurare a conștiinței pentru a putea sta astăzi eliberat de prejudecăți în fața unei problematici aparent simple, ca aceea ce încearcă să readucă în actualitate pictura unui Van Gogh, și anume nu acea pictură aflată pe pereții unui muzeu sau în paginile unui album, privită de un ochi admirativ, dar capabil și exersat în a suporta, în același timp, cele mai reprobabile șocuri optice ale existenței cotidiene, ci pictura pe care a *trăit-o* Van Gogh, acea artă-ca-alternativă pe care un artist damnat prin propriul lui destin a propus-o în locul unui mănunchi de rețete condamnate de către istorie. « În timp ce Cézanne trudea pentru a găsi noua concepție a spațiului, iar Gauguin pe aceea a compoziției, Van Gogh a emancipat culoarea, aducînd-o la un maximum de intensitate și sonoritate », spunea Frank Elgar, rezumînd o concepție aproape unanim acceptată de critica contemporană. Revenind din nou la epoca actuală, traversată de tendințe artistice contradictorii, în care nu o dată *culoarea*, în sine, a fost împinsă spre marginea problematicii picturii sau chiar în afara acesteia, vom remarca faptul că pentru mulți această « emancipare a culorii » poate părea lucru puțin, însemnînd un efort concentric, mărginit, și deci perisabil. Și totuși, oricît de falsă și lipsită de reflexivitate ne-ar apărea o asemenea judecată, ea ar fi justificată într-o oarecare măsură dacă nu am sonda mai în profunzime efectul intențiilor artistice ale lui Van Gogh. Căci, a nu-i recunoaște meritul de excepție în reevaluarea concepțiilor despre calitățile și posibilitățile culorii nu este aproape cu nimic mai greșit decît intenția de a-i restrînge întreaga aventură a creației la domeniul mărunt al speculației cromatice. Exaltînd culoarea, utilizînd fără discriminare toate culorile spectrului, în tonalitățile cele mai pătrunzătoare, Van Gogh nu a sacrificat, totuși, nicicînd forma și ansamblul compoziției delirului cromatic.
Este suficient să ne gîndim, în argumentarea respectului pentru consistența formei de care a dat dovadă Van Gogh, la cantitatea impresionantă de desene de cea mai bună calitate, executate de pictor în timpul întregii sale activități « de vîrf »: sînt mostre de creație ale unei naturi puternice, capabile de a extrage elementul sugestiv într-o formă viguroasă, desenată de o mînă sigură, lucruri în care nu mai putem ghici fantasticul efort de voință și muncă la care a fost obligat nu foarte tînărul olandez ce stîrnea încă, în primăvara lui 1886, rîsul colegilor mai tineri de la atelierul Cormon din Paris, din cauza neîndemînării sale. Recunoscător lui Monticelli, Van Gogh îi admira însă și pe Daumier sau pe Delacroix, ba chiar și pe barbizoniștii Rousseau și Daubigny, pasiunea sa neacționînd iconoclast și totalitar, căci pictorul nu voia să distrugă, ci să recreeze cu mijloace proprii numai lui. Obsedat de ideea redării pe cît cu putință totale a realității, indiferent de natura acesteia, Van Gogh renunță la orice discriminare ierarhică în domeniul « nobleței » subiectelor, deoarece simte că totul trebuie și poate să-l intereseze. A înțeles însă să facă acest lucru în felul lui, fără a distruge *consistența* formei — era convins că stăpînește mai bine modelul natural decît impresioniștii — chiar dacă pasiunea îl obliga să disloce contururile, să contorsioneze perspectiva pentru a cîștiga în expresie, acționînd *sugestiv* și nu *descriptiv*. Suprema capacitate de exprimare i-a oferit-o însă tot culoarea, acea culoare descoperită ca o revelație în sudul Franței, la Arles; « . . . în loc să reproduc exact ceea ce am dinainte — scria el — folosesc culoarea cu atît mai orbitor cu cît mă ajută să mă exprim mai puternic ». Într-adevăr, sub mîna lui Van Gogh culoarea își depășește cu mult condiția ei obișnuită, ea întărește consistența, greutatea formei, evidențiază desenul, ajunge chiar în posibilitatea de a defini proporțiile și de a marca profunzimea perspectivală.

Nu e locul și nici cazul să speculăm aici asupra aspectului patologic al evoluției psihice a lui Van Gogh. La fel ca și înaintașul său Baudelaire sau ca și continuatorul său indirect Soutine, el a trăit dureros de conștient tragedia propriei sale existențe, iar senzația eșecului, căruia i se părea a-i fi predestinat, l-a urmărit insistent, torturîndu-l. Oricare ar fi însă efectele — reale — ale psihozei sale, pictura sa nu este nicicînd dominată de tipicele aparențe ale artei unui alienat mintal, niciodată el nu părăsește rațiunea și echilibrul, dorința de armonie și coerență. Devorat de o pasiune pentru a cărei intensitate va fi greu să găsim un echivalent în istoria artei moderne, « blestematul » Vincent Van Gogh recuză trena demoniacă pe care s-a grăbit să i-o așeze posteritatea, căutînd și găsind chiar, într-o proporție la care nici nu cuteza să gîndească, o frumusețe unică, pe care el însuși o vedea proiectată doar în viitor: « Există, în viitor, o artă ce cu siguranță va fi atît de frumoasă, de tînără . . . »

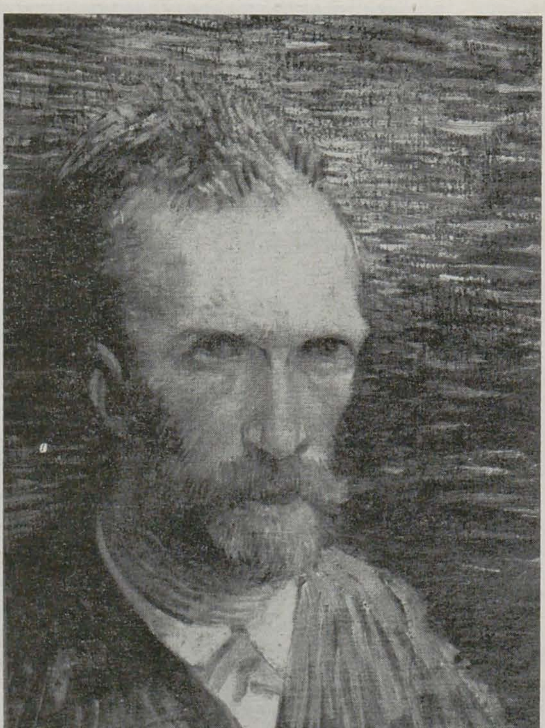
---

* Vincent Van Gogh (Groot-Zundert, 1853 — Auvers-sur-Oise, 1890)

---

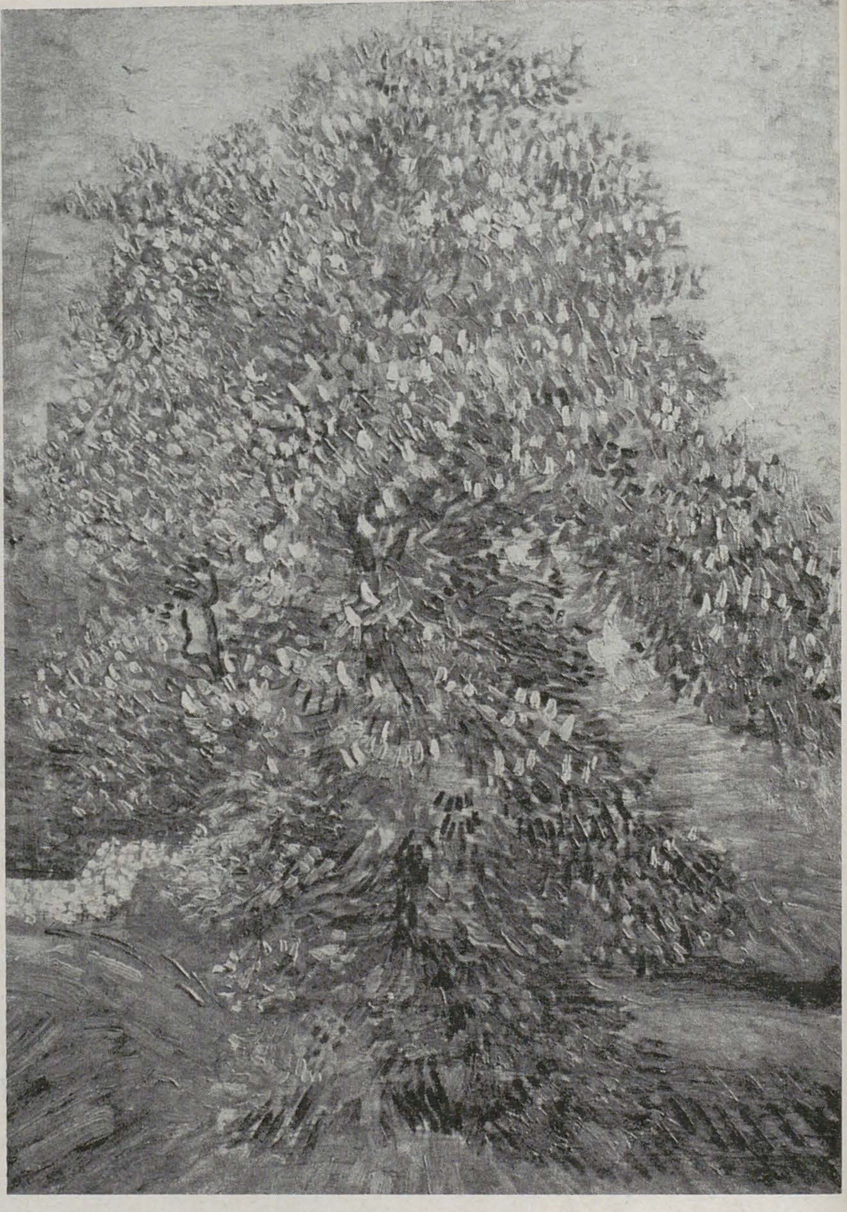
pp. 34—35
1. Autoportret, ulei; 2. Profil din stînga, desen; 3. Mori la Dordrecht, ulei; 4. Vedere din Haga (Paddemoes), desen

p. 36
1. Chiparoși, ulei; 2. Castan înflorit, ulei; 3. Lan de secară cu păsări, ulei



https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro

jurnalul galeriilor

constantin prut

Nevoii de prezentare în Capitală a unor diferite centre sau zone artistice i-au răspuns, cu cîţiva ani în urmă, o serie de expoziţii monografice (Timişoara, Iaşi, Cluj-Napoca, Sibiu, Ploieşti etc.) organizate la sala Dalles. Într-un moment cînd astfel de manifestări şi-au pierdut caracterul sistematic, dispărînd aproape cu totul de pe afişul de expoziţie bucureştean, asistăm la apariţia altor iniţiative — sperăm durabile — de natură să ne ţină la curent cu ceea ce se întîmplă în totalitea vieţii culturale româneşti. Remarcăm în acest sens « Zilele culturii băcăuane » — un ansamblu de evenimente literare, muzicale, teatrale, între care, de fiecare dată, se află şi o selecţie de artă plastică, dătătoare de seamă asupra evoluţiei unei relativ recente şi active filiale a U.A.P. (Sala Arghezi, mai).

Un nume pe care îl reţinem mai întîi este cel al pictorului *Ilie Boca*. Ciclul « Însemnări » se constituie prin montajul unor pagini din jurnalul plastic în care se adună inedita experienţă a traversării realităţii. Cu vervă şi capacitate de observaţie, artistul menţine sub control cîmpul memoriei fertil depunerilor legendare şi mitice, ca şi inepuizabila lume concretă. Personaje animate de procesiuni populare tradiţionale, peisaje ale mediului familiar sau înregistrate pe parcursul unor călătorii în alte spaţii — geografice şi culturale (Italia, de pildă), motive decorative şi simbolice populează tablourile şi desenele sale, într-un flux continuu, a cărui acţiune imprevizibilă ascunde, în profunzime, ordinea unui sistem de reprezentare cu gesturi spontane şi totodată cu ferme principii compoziţionale, materialul figurativ este aşezat în imagine degajat de orice ostentativă descripţie, pentru a-şi elibera încărcătura expresivă, semnificaţiile. Un comentariu liric presărat de intervenţia unor construcţii grafice geometrizante prezintă, în lucrările de grafică, *Letiţia Oprişan*. În pictura sa, lirismul devine dominant, suprafeţele de culoare diluîndu-se treptat, topindu-se parcă sub presiunea frămîntării interioare.

Calme, invitînd la meditaţie — în spiritul comportat de modelul real în ambianţă — sînt peisajele şi naturile statice semnate de *Didina Solomon*.

Formaţia de monumentalist şi frecventarea desenului îi permit lui *Vasile Crăiţă Mândră* să realizeze tablouri în care motivele, conturate cu pregnanţă, se integrează în masa cromatică structurată de legi decorative.

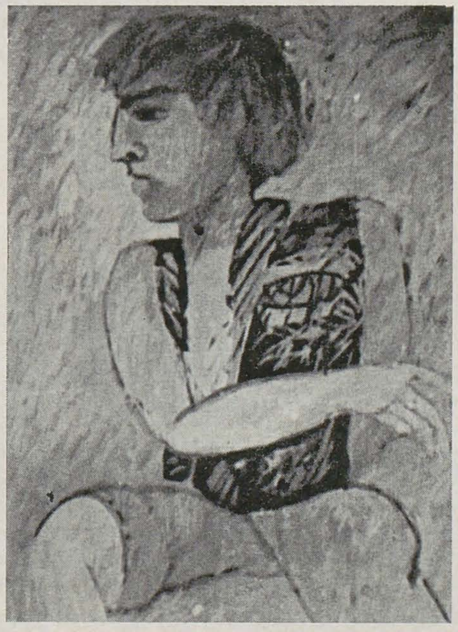
Pe simezele acestei expoziţii mai întîlnim lucrări aparţinînd unor artişti ca *Iulia Doarbeş*, *Irina Dascălu*, *Mihai Chiuaru*, *Dumitru Gîrea*, *Ion Lăzureanu*. Un loc aparte îl ocupă *Constantin Ciosu*, care găseşte, în modalităţile graficii, posibilitatea exprimării unui umorist de rară fineţe, conducîndu-ne, subtil, dincolo de ecranele comportamentelor rutiniere, spre o altă faţă a lucrurilor în care avem surpriza să ne recunoaştem.

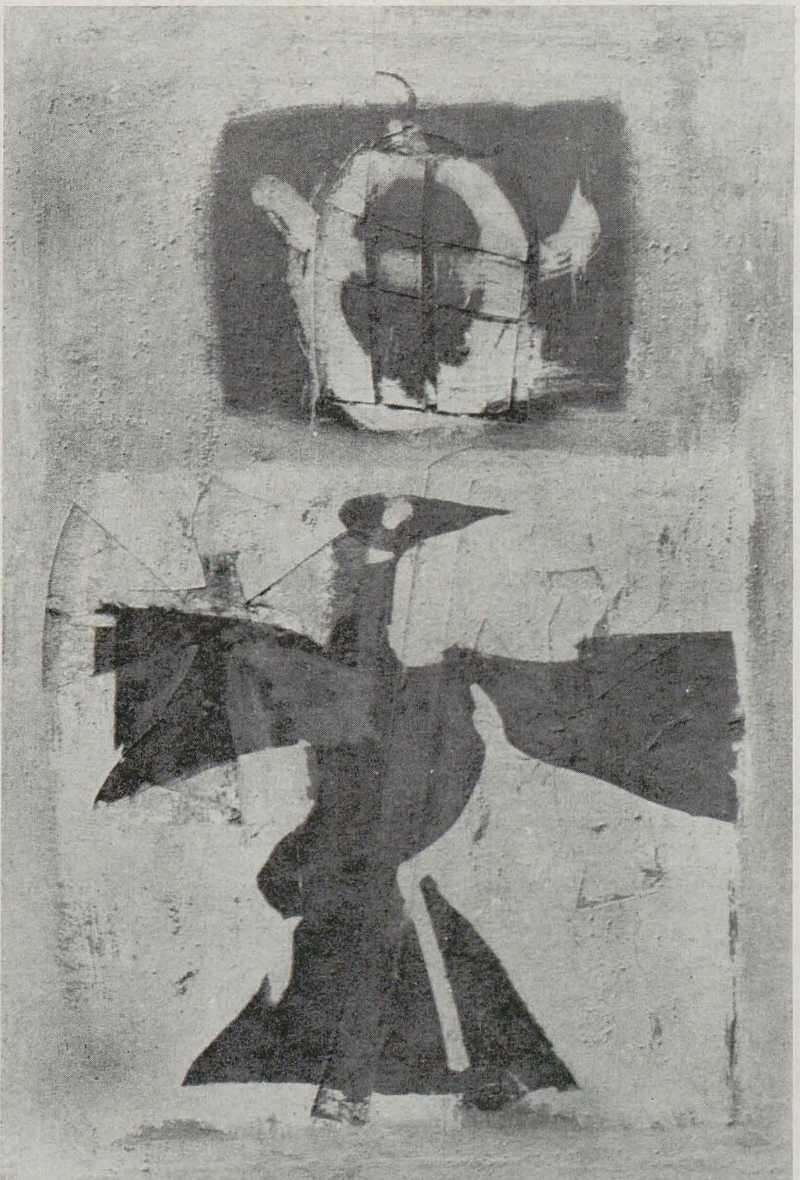
Picturile pe care *Neculai Păduraru* le aduce la Galeria Simeza (aprilie-mai) vin dintr-un atelier în care o stare imaginativă şi o tensiune emoţională unice se impun asupra fiecărui moment al exprimării artistice, fie că aceasta apelează la mijloacele sculpturii, picturii, desenului sau notaţiei poetice. Sculptura — care l-a consacrat (el este, indiscutabil, unul dintre cei mai de seamă sculptori români de astăzi şi, totodată, una dintre prezenţele remarcabile ale sculpturii europene) — recupera ceva din « supravieţuirile » fondului cultural arhaic, ducîndu-le din satul natal în atmosfera încărcată de evenimente, de tensiuni individuale, a lumii contemporane.

O faună mitică, existînd încă în jocul copiilor fascinaţi de umbrele de la marginea pădurilor şi rîurilor întîlneşte, în cazul său, obsesiile culturii moderne, ale unui univers în care valorile realului comunică, convenţiile spectacolului avînd o funcţionare ambiguă, suspendate între existent şi firesc (*Păpuşarul*, *Dirijorul*, *Regele*, *Cavalerul* etc.). Aşa cum şi-a conceput recenta expoziţie — în ampla selecţie de pictură a integrat cîteva sculpturi şi un poem (tipărit în catalog) — Neculai Păduraru a « mărturisit » complexitatea procesului său de creaţie şi a dorit, ni se pare, să înlăture prejudecata aşezării sale exclusive într-un gen sau altul. Înainte de a se concretiza în bronz, materie colorată sau tuş aşternut pe hîrtie, efortul creator antrenează întregul potenţial al spiritualităţii şi sensibilităţii artistului în aşa fel încît acesta se depune, cu egală acuitate, în fiecare dintre ipostazele limbajului. Unitatea esenţială a lucrărilor realizate în diferite tehnici este păstrată şi în condiţiile adecvării mijloacelor formale la o anume sarcină expresivă; proprietăţile discursului sculptural, pictural sau grafic se realizează la nivelul aparenţei, al sensibilului. Cînd recurge la pictură — cazul expoziţiei de faţă — artistul ştie să opereze în specificul bidimensional al genului, evenimentul plastic consumîndu-se în aceste cadre.

La realizarea formei contribuie pata de culoare (efect al unui gest dinamic), masa cromatică utilizată la fel ca în sculptură, ca valoare concretă, şi desenul de o premeditată discontinuitate, ce evită coerenţa retorică. Cu un astfel de instrumentar, Neculai Păduraru pune în mişcare vaste şi ambigui mitologii. Peregrinarea sa intens subiectivă în nişte mari spaţii culturale sfîrşeşte, de fiecare dată, cu o întoarcere la teritoriul plin de promisiuni al naturalului. Un astfel de sentiment transpare în poemul ce însoţeşte expoziţia: « . . . *M-am dus în luncă / să văd toate păsările / s-aud toate cîntecele* . . . ».

Trebuie să mărturisim că aşteptam o nouă expoziţie a lui *Teodor Moraru*. De la debutul său, sub semnul unui expresionism instaurat mai ales la nivelul formei, el s-a plasat în centrul de maxim interes al generaţiei sale. Evoluţia pe care au marcat-o prezenţele lui de-a lungul ultimilor ani duce de la o pictură de un intens subiectivism spre dobîndirea





1. Vasile Crăiţă Mândră; 2. Letiţia Oprişan; 3. Iulia Doarbeş; 4. Ilie Boca

https://biblioteca-digitala.ro

unei capacităţi generalizatoare, a unei perspective culturale mai bine definite. La nivelul « motivului », pe care ar fi impropriu să îl neglijăm, el începuse prin a utiliza figura umană ca erou al unor deveniri dramatice, în imagini tensionate şi dinamice, cu forme rupte şi o pastă bogată.

Într-o altă etapă, el transfera asupra peisajului — un peisaj de cîmpii, plaje şi coline — forţa distructivă a spaţiului. Culoarea are mai cu seamă o intensă materialitate, subliniind interesul pentru o realitate cunoscută (chiar dacă recuperată din memorie) pe care o atestă şi formele. Ceea ce aduce nou recenta sa expoziţie este adîncirea unui proces de abstractizare a formei, abstractizare ce nu duce, însă, la dispariţia motivului în exerciţiul pictural pur, ci reface drumul de la experienţa individuală la forma simbolică, la arhetip, şi întîlneşte necesar, ca în cazul multor colegi de generaţie (dar cu mijloace proprii), fondul ineluctabil al culturii ţărăneşti. Dramatismul imaginii se leagă firesc de îndepărtarea de un spaţiu de două ori legitimat ca originar — spaţiul unei civilizaţii primare, acum aflat într-un proces de lentă dispariţie, şi spaţiul copilăriei — unde se consumă primele experienţe şi de care se leagă primele înţelegeri şi amintiri.

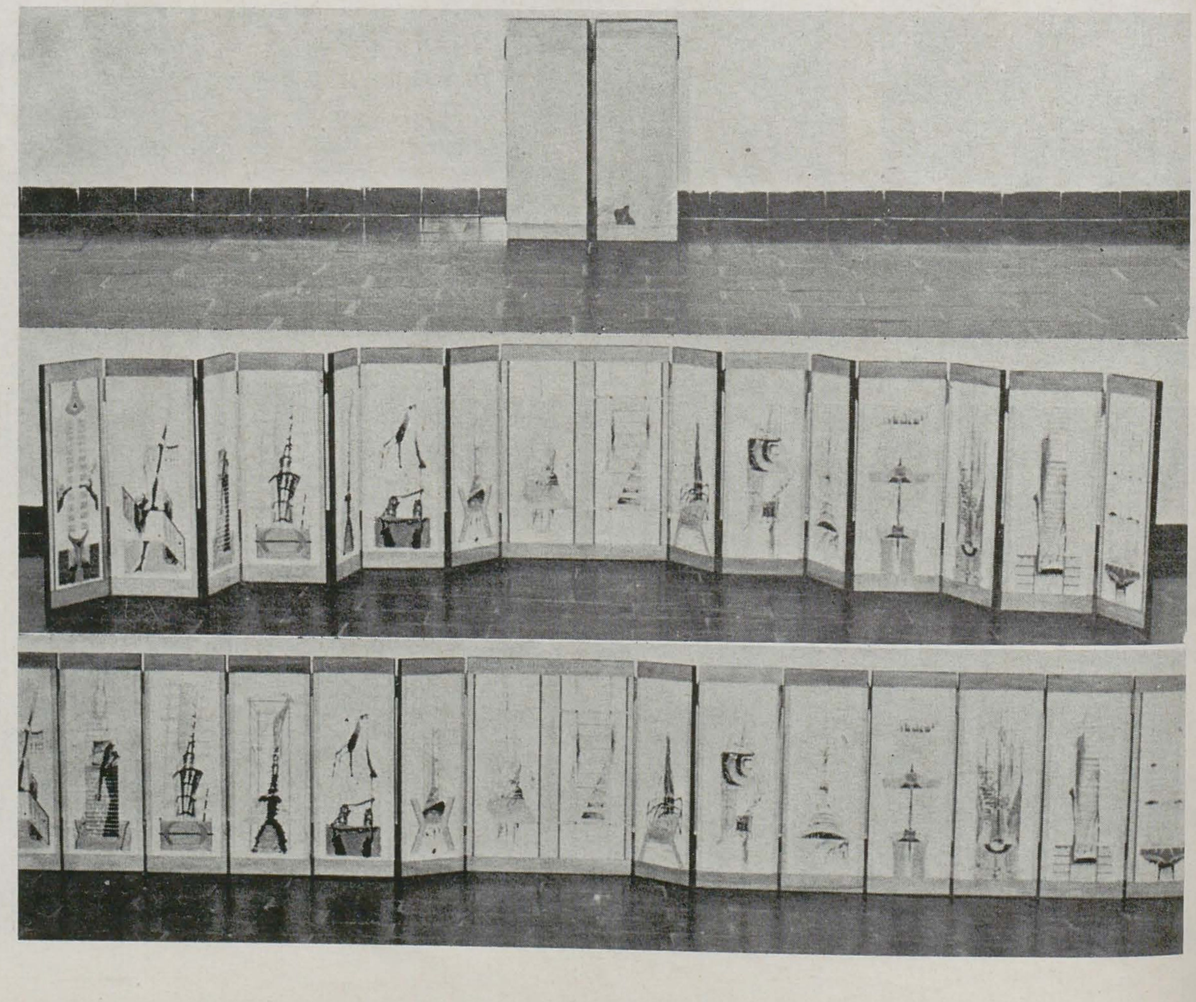
Compoziţiile, centrate în jurul unui semn ce aminteşte mai mult sau mai puţin direct universul rural (boltă, arc, stîlp de pridvor, scară, piesă din războiul de ţesut) cîştigă în rigoare. Forţele ce tensionează suprafaţa se polarizează sau converg după legi urmărite sistematic. În substratul imaginilor, structurile geometrice transpar cu claritate, fixînd cadrul în care, cu nedezminţită forţă expresionistă, forme ale lumii organice suportă aceeaşi destrămare ca în mai vechile etape de creaţie.

Culoarea, plină de acea vibrantă materialitate, tipică pentru pictura lui Teodor Moraru, angajează raporturile pe care artistul încearcă să le controleze şi mental, deşi resimţim mereu impulsul spre opulenţă cromatică. De remarcat că artistul simte nevoia unei structuri mai complexe, în care imaginea se desfăşoară ca discurs dincolo de graniţele unei lucrări — poliptice, cicluri ce constituie un tot unitar sau forme ce evocă arhitectura. Trecerea discursului expresiv dintr-o imagine într-alta, dintr-un ciclu în altul, într-un flux pe care memoria şi efortul raţional îl controlează, ţine, în fond, de tipul culturii la care se raportează — cultura populară, caracterizată prin omogenitate, prin fenomenul continuităţii şi la nivelul motivului şi la nivelul formei.

Oricît de departe ar merge, oricît de profunde ar fi legăturile sale cu patrimoniul culturii ţărăneşti, pictorul întreprinde această reiterare de pe poziţiile unei atitudini moderne, cu necesara distanţă a gestului artistic autentic.

Val Gheorghiu (Galeriile Municipiului, mai) este un pictor care aduce o notă din lirismul şcolii de pictură ieşene. Lirism ce nu se revendică de la acea fervență şi armonioasă cromatică a unui Tonitza sau Ştefan Dimitrescu, ci de la raportarea calmă faţă de o natură care are deja în ea premisele echilibrului. Chiar cînd materialul figurativ face aluzie la aspectele realităţii citadine sau la realităţile atelierului, tablourile sale ne fac să recunoaştem constanta pasiune a artistului pentru zonele izolate ale naturii (de pildă, satul Ardeluţa) unde, în singurătate, redescoperă valorile stabile ale unei lumi sustrase agitaţiei cotidiene.

Ceea ce reţine pictorul din experienţa sa este supus unui canon decorativ, impunînd un ritm, o disciplină, formelor simplificate, dar care trimit permanent la concretul în care îşi au originea. Simplificarea se opreşte la jumătatea drumului, între rigoarea geometrică şi improvizaţia liberă, în aşa fel încît lasă locul pentru lirismul mereu prezent, satisfăcînd un temperament în care echilibrul şi efuziunea liberă se contopesc. Suspendarea ntre geometric şi forma *liberă* asigură o



https://biblioteca-digitala.ro

atmosferă calmă, senină, unde nu se produc dramatice delivrări ale universului lăuntric, nici imperioase instaurări ale lumii exterioare.

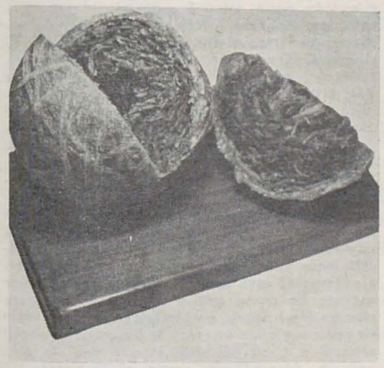
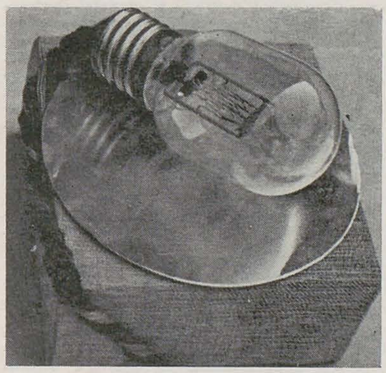
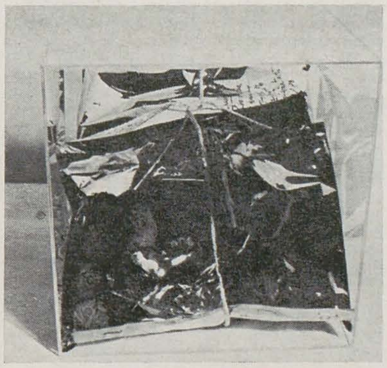
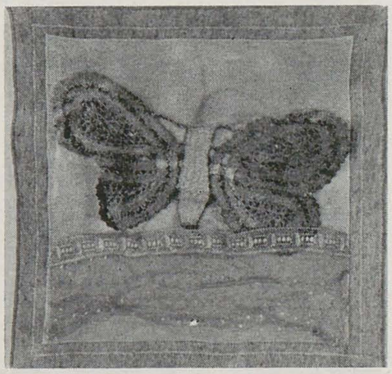
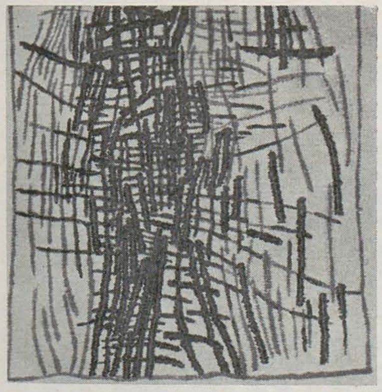
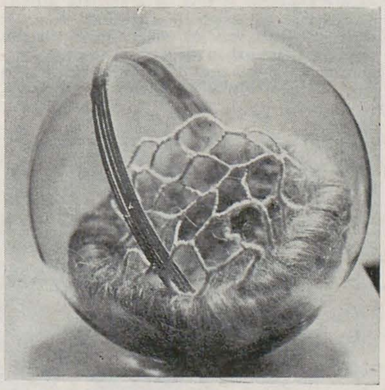
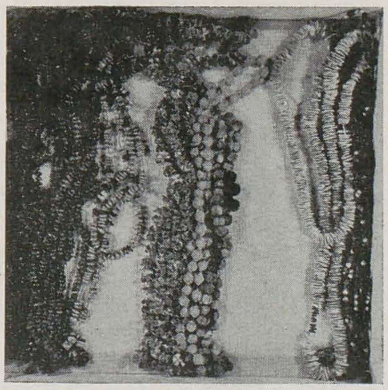
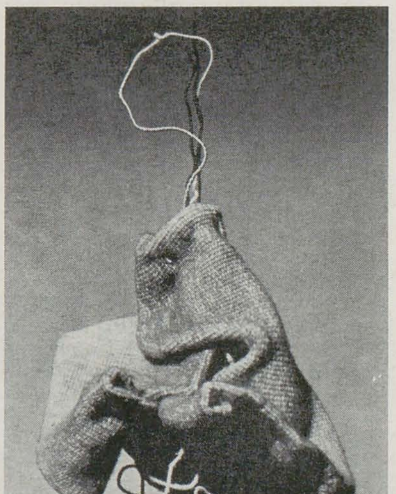
Ca şi expoziţiile de plastică mică şi cele dedicate miniaturii textile (asistăm deja la a treia ediţie, Galeriile Eforie, mai) se bucură de un mare succes de public şi de o mare popularitate în rîndul artiştilor. Lucru firesc, avînd în vedere, pe de o parte, programul foarte clar al acestui tip de manifestare, care comunică cu fazele investigării şi experimentului de atelier şi, de pe altă parte, statutul obiectelor, caracterul lor « miniatural », care le permite să se integreze perfect în spaţiul de interior. Între creator şi beneficiar se realizează prin intermediul unor asemenea obiecte o relaţie foarte directă, facilitată tocmai de calităţile amintite. În mediul cel mai intim de existenţă (al beneficiarului) pătrund obiecte care înregistrează cu imediateţe preocupările atelierului. Din acelaşi statut derivă şi diversitatea obiectelor juxtapuse sub numele foarte larg de miniaturi textile. (Multe dintre obiecte adaugă şi alte tipuri de materiale, sau suportă alte tehnici de execuţie, iar din multe se exclude complet fibra textilă). În foarte liberele structuri se produce balansul între nevoia de experiment — deci totala libertate de exprimare — şi destinaţia lor, ce le imprimă, pînă la urmă, un anume statut, apartenenţa la anume valori decorative. Există, fireşte, extreme — lucrări ca ale *Riei Deak*, a soţilor *Fleissig*, a *Olgăi Birman*, *Lăcrămioarei Aramă*, în care experimentul primează categoric, iar trimiterile se fac la curente mai mult sau mai puţin recente (neodadaism, empaquetage, pop'art). Şi, la polul opus, lucrări ca ale *Veronicăi Costea*, *Celei Neamţu*, *Bonifaciei Petrescu*, *Mariei Mancaş*, ale lui *Cristian Roşioreanu*, *Ionel Munteanu*, în care transpare cu claritate statutul de obiect decorativ, dorinţa ca obiectul să comunice fără stridenţe sau opoziţii în contextul unei locuinţe.

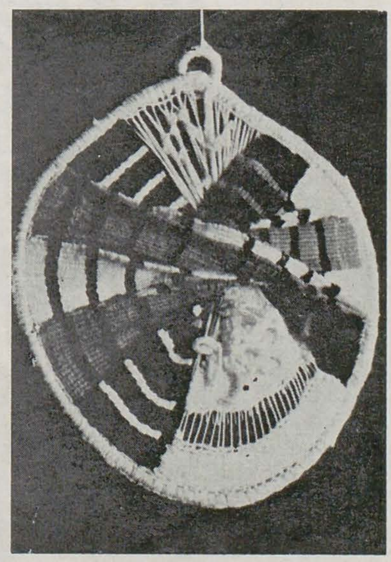
Cochetăria cu kitschul, tratat cu umor, cu maliţie, sau încărcat cu valoare sentimentală (şi aici notăm lucrările semnate de *Kira Cristinel Popescu*, *Elena Stoinescu Muntean*, *Geta Vişan*, *Cristina Dobrescu*, *Mala Zamfirescu Bedivan*, *Constantina Dumitru*) este o altă sursă de inspiraţie. Un mare număr de lucrări se concentrează, însă, pe investigaţie, pe căutarea unor valori expresive specifice genului, şi aceste obiecte au caracterul accentuat al exerciţiului de atelier, care depăşeşte schiţa spre a deveni obiect desăvîrşit în sine.

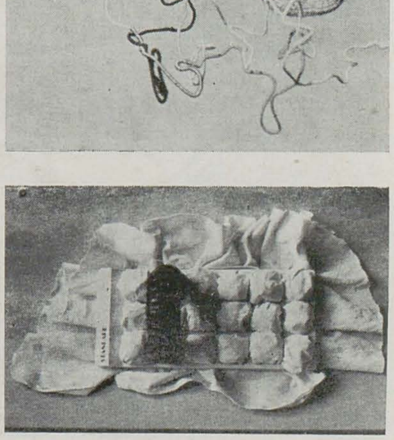
Şerbana Drăgoescu expune una dintre temele sale preferate — o relaţie între fibră şi suportul rigid — într-o compoziţie bazată pe multiplicarea semnului de bază. *Theodora Moisescu-Stendl* şi *Ion Stendl* îmbină, într-un obiect complex (natura statică), elemente ceramice şi textile, într-o ikebana artificială. *Mariana Oloier* expune un element de sine stătător din binecunoscutele « fragmente de natură » din lună. *Alma Redlinger* obţine efecte grafice cu fibre şi coliere de mărgele pe un panou. *Geta Neacşu* şi *Ioana Oncescu* atrase de aceeaşi metaforă poetică (a ghemului tratat ca fruct), se joacă cu eleganţă în perimetrul unui pop'art mult « îmblînzit » şi complezent. *Mendumen Kemaloglu* îmbină transparenţele unei sfere de sticlă cu calităţile fibrei, într-o compoziţie graţioasă şi plină de sugestii. Ca în fiecare an, expoziţia de miniaturi textile e plină de surprize, atractivă şi de bună calitate.

p. 38
1. Val Gheorghiu; 2—3. Neculai Păduraru; 4. Teodor Moraru

p. 39
5. Ioana Oncescu; 6. Ria Deak; 7. Gerda Kneip; 8. Cristina Dobrescu; 9. Rodica Chişu; 10. Mendumen Kemaloglu; 11. Alma Redlinger; 12. Ileana Balotă; 13. Nicolae Fleissig, Violeta Fleissig; 14. Zoe Vida Porumb; 15. Constantin Petraşchevici; 16. Adrian Aramă





https://biblioteca-digitala.ro

oglinzi paralele

călin dan

« Pentru mine munca e un lucru esențial, o muncă de zidar care construiește încet, încet... Cuvîntul "inspirație", zău nu-l cunosc ». Ion Gheorghiu făcea această afirmație în 1963 și, cum ne arată textul lui Dan Grigorescu*, ea a fost confirmată de evoluția ulterioară a artistului. Căci Dan Grigorescu, în paginile care preced albumul cu imagini din lumea lui Gheorghiu, reușește să ne poarte pe drumul interesantei evoluții a acestuia. Evoluție care nu e neapărat lentă, dar care nu are nici izbucnirea superficială a unei revelații fără acoperire în muncă și reflecție. Evoluție pasionantă, desfășurată într-un dialog acerb și continuu cu tradiția artei noastre populare, ale cărei formule decorative sînt supuse unor transplanturi și transformări dătătoare de noi sensuri. Pentru că Ion Gheorghiu este un pictor al decorativului și acest cuvînt nu trebuie să ne sperie — au existat stiluri și epoci subjugate acestei suverane voințe de supunere a formei — arta 1900, de pildă, cu care artistul comunică vizibil. Din arta 1900 pornește și Paul Klee, cu al cărui demers ulterior se înrudește de asemenea Gheorghiu, în acea meditație smerită, în acea reverie cosmică pornind de la lumea minusculă a plantelor, animalelor marine și insectelor. La Ion Gheorghiu observația se face cu dioptrii sufletești mărite într-un polimorfism doar aparent rebusistic, supus însă disciplinei. Din acest punct de vedere apropierile (și distanțările nuanțate) pe care autorul le face cu nume ca Braque, Petrașcu și, în treacăt, Pallady, sînt pertinente și binevenite. Ne-am permis și noi să adăugăm alte trimiteri, lucru firesc în fond, pentru că opera lui Ion Gheorghiu se află în acel loc geometric al valorilor în care orice atingere înnobilează, fără a știrbi din originalitate. « El n-a acceptat soluții preluate de-a gata, ci le-a încercat pe rînd, parcurgînd un drum propriu, marcat de momente de ezitare, de îndoială, de meditație », spune la un moment dat Dan Grigorescu. În ceea ce privește imaginile menite să ne înfățișeze opera, regretăm cîteva absențe. În primul rînd monumentala tapiserie pe care Gheorghiu a înfățișat-o la marea sa expoziție, eveniment petrecut cu puțin înaintea apariției cărții. Apoi, legat de logica textului și a necesarei înfățișări a etapelor, lipsesc nemotivat tocmai ilustrațiile care să sprijine afirmațiile cu exemple mai vechi și de către mulți, mai puțin cunoscute. Așa cum observă cu justețe și Dan Grigorescu, stăpînită de structura ascunsă a desenului, culoarea este cea care definește superb arta lui Gheorghiu, pînă și în sculpturile sale (excepție făcînd doar amplul, greul fluture diafan și alb al tapiseriei). În lucrările sale cu ramă ovală, rafinată de un iz vechi, în tensiunea dintre galbenul somptuos și negrul dens, transpare o fulgurantă reminiscență a vizării sieneze. Iar dacă pînzele lui Gheorghiu — fantastice secțiuni prin tulpini cu vase liberiene și lemnoase colorate violent — trebuie privite de departe, pentru ca petele de culoare să se așeze în vîrtejuri convexe ce vin spre ochi, sau în profunzimi concentrice, de caleidoscop floral, sculpturile sale se cer savurate prin minuția detaliului, de bijuterie. Aceste caracteristici sînt deasemeni neconvingător surprinse de fotografii, fapt compensat parțial prin reproducerea cîtorva desene a căror asprime, (asceză am spune) ne înfățișează acea față pe care Gheorghiu o ascunde cu grijă în spatele paletei sale. Acesta e, de altfel, rolul unei astfel de cărți, care surprinde din mersul artei contemporane trăsăturile esențiale ale celor care îi clădesc prestigiul. Și e bine ca tot mai multe astfel de mărturii[1] să se nască, punînd față în față Opera și Epoca, într-un sugestiv joc de oglinzi paralele, destinate prezentului, dat și viitorimii.

* Dan Grigorescu, « Ion Gheorghiu », Editura Meridiane, 1979.

[1] În acest sens, alături de textul lui Dan Grigorescu, fotografiile document ale lui Mihai Oroveanu vin să accentueze sensibila reflectare de care avem nevoie.

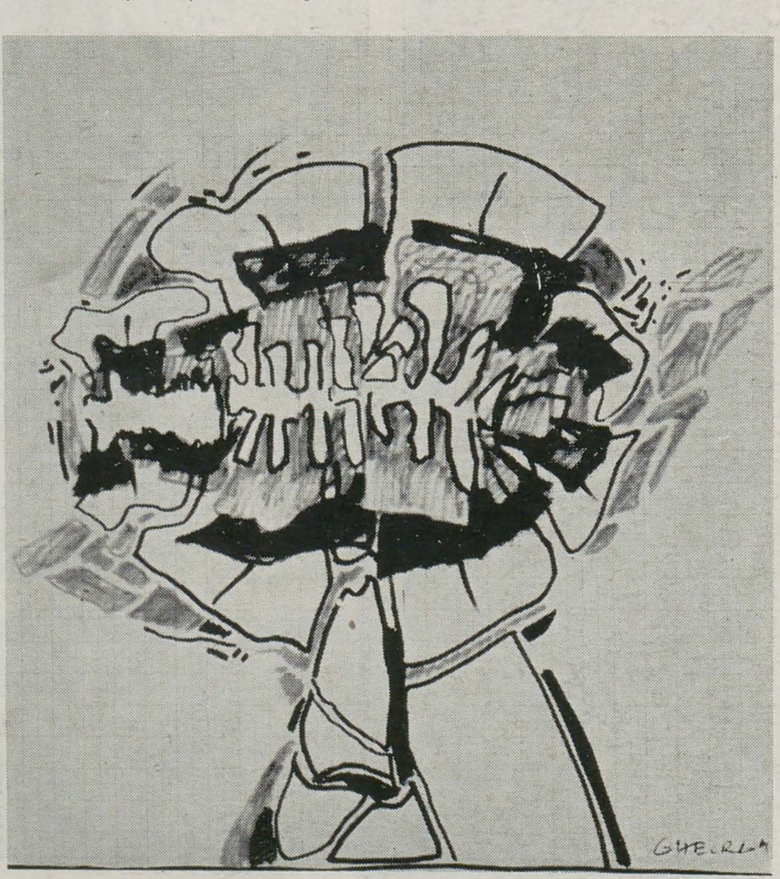
opera - un autoportret

adrian guță

Albumul « Ion Sălișteanu »* apare la numai cîteva luni după consumarea evenimentului expozițional care a fost personala artistului. Pornind de la observația că mai mult de jumătate din materialul ilustrativ este o reflectare a creației ultimilor trei ani (1977—1979), creație care s-a constituit și în « argumentul plastic » multiplu al recentei confruntări a pictorului cu publicul, s-ar putea spune că albumul de față reprezintă cel mai amplu ecou editorial al evenimentului amintit. Lucrarea întreprinde însă, de fapt, o incursiune retrospectivă în opera lui Sălișteanu. Apariția de la Meridiane este rezultatul unor elaborări conjugate. Se poate afirma că « orchestratorul » volumului este chiar Ion Sălișteanu. Textul introductiv semnat de Dan Grigorescu, unul din comentatorii statornici și cei mai autorizați ai creației artistului, domină compartimentul de exegeză al cărții. Prin alcătuirea antologiei de texte critice, a cronologiei, bibliografiei și compartimentului ilustrațiilor, Sălișteanu asigură viziunea de ansamblu a albumului. El a conceput și macheta, ceea ce a dus și la o particularizare estetică, prețioasă în designul de carte.

Amprenta conceptuală a pictorului asupra albumului ne amintește că o inițiativă asemănătoare a determinat, în cronicile ultimei expoziții personale, comentarii elogioase despre expoziția în sine, ca o entitate plastică bine conturată. Expunerea, realizată de artist (care ne mărturisea că unele lucrări au fost concepute special pentru dimensiunile, amploarea și atmosfera sălii Dalles), se constituise într-o uriașă operă autonomă, armonizind, ca viziune, cromatic și ritmic, totalitatea picturilor. Celălalt termen al binomului acestei analogii, albumul, se impune a fi considerat la rîndu-i, în bună măsură, ca o nouă lucrare semnată « Sălișteanu », de data aceasta editorială. Capitolul din care putem deduce cu cea mai mare claritate un fel de « autoportret », de viziune retrospectivă și asociativă asupra propriei opere, este antologia de ilustrații. Sînt prezente toate fazele evoluției pictorului dar, cum spuneam, cele mai multe lucrări reproduse aparțin ultimilor trei ani, faptul indicînd, poate, un mod preferat de artist pentru a evidenția actuala etapă a creației sale, nu concluziv, ci ca o deschidere spre viitor, o treaptă în construcția perpetuă a unui stil, pentru că în cazul lui Sălișteanu se poate vorbi de « stil » în accepția cea mai generoasă a termenului, de concepție plastică închegată dar nu suficientă sieși, ci mereu orientată spre noi orizonturi ale metamorfozei artistice. Să observăm și că antologia de imagini rezervă un spațiu important acelor lucrări care s-ar putea grupa sub semnul unui anume « organicism » (osmoză între figurativ și abstract), ca și unui fel de expresionism abstract, dar nu dominat de gest, ci supus în egală măsură emoției și rațiunii — este mai degrabă vorba de o proiectare, în codul unor imagini plastice ce fie depășesc contingența directă cu realul, fie îl alătură în rafinate asocieri imaginarului, proiectare deci a unor viziuni sintetice, simultan panoramice ori de sugestiv detaliu, asupra lumii văzute, în dimensiunile ei macro- sau microcosmice, în concretețea ori intimitatea ei legică și spirituală (« Energia văzduhului », « Spațiu solar », « Ordine și spațiu », « Dinamică termică », « Tensionare verticală » etc.). În bună parte, aceste lucrări beneficiază de reproduceri în culoare care subliniază exploziile lor cromatice, îndrăznețele întîlniri între tonul pur și griuri. Dinamica vizuală a volumului este sporită de intercalarea unor extrase de texte critice tipărite în caractere albe pe fond negru, pe hîrtie de aceeași calitate cu cea a paginilor ocupate de ilustrații: probabil artistul a ținut să sublinieze o dată în plus opiniile despre care crede că îl reprezintă cel mai aproape de propria imagine despre sine și operă.

* Dan Grigorescu: « Ion Sălișteanu », Editura Meridiane, 1980.



https://biblioteca-digitala.ro

Dans ce numéro:

Histoire — espace et temps de l'art
(Mircea Deac)
p. 2

Dans l'éditorial consacré au 36-ème anniversaire de la révolution de libération nationale et sociale, antifasciste et antiimpérialiste du 23 Août 1944, le critique d'art Mircea Deac dresse le bilan du mouvement artistique roumain de l'après-guerre, qu'il envisage sous l'angle de la relation entre l'art et l'histoire; ainsi l'éditorialiste souligne le rôle des coordonnées temporelles « passé » et « présent » dans la création artistique et montre que l'événement historique du 23 Août 1944 « a ouvert la voie à toute une série d'œuvres d'art de grande valeur en stimulant l'orientation de la création artistique vers l'histoire et vers le présent».

2050 DACIE
Histoire et message
(Radu Florescu)
Espace évocateur
(Horia Horșia)
p. 3

Inscrite dans un vaste programme de manifestations culturelles, l'exposition « 2050 années depuis la création de l'état dace centralisé et indépendant » (Salle Dalles, juin-août) a concentré l'intérêt des différentes disciplines artistiques (peinture, sculpture, art graphique, tapisserie) sur le thème historique. Dans sa chronique, Radu Florescu *(Histoire et message)* observe que la plupart des artistes participants ont éprouvé le besoin de transmettre un message et d'exprimer avec authenticité le sentiment de l'appartenance à une communauté et à une facture psychique, utilisant à cette fin, entre autres, une diversité de « thèmes iconographiques » (de préférence archéologiques, folkloriques, contemporains — parfois associés). Dans le même esprit, Horia Horșia *(Espace évocateur)* considère que le trait dominant de cette exposition est le pouvoir d'évocation, intensifié par la fréquence des « modèles culturels ».

Camil Ressu
(Eugen Popa)
p. 12

A l'occasion du centenaire de la naissance de Camil Ressu, son ancien élève, le peintre Eugen Popa, professeur à l'Institut d'arts plastiques « N. Grigorescu » de Bucarest, évoque la personnalité puissante de cet artiste dont l'œuvre et l'activité ont marqué le mouvement artistique roumain aussi bien que l'enseignement artistique supérieur.

Le Salon de gravure Tulcea '80
pp. 16—25

Au mois de mai s'est ouvert à Tulcea — pour la seconde fois — la IV-e édition du Salon de gravure. Faisant le tour d'horizon de cette exposition groupant 143 pièces dues à 126 artistes, le critique d'art Mihai Drișcu relève la variété des moyens d'expression et la diversité stylistique qui la caractérise; rappelant le projet de doter la ville de Tulcea d'un musée de gravure, l'auteur en souligne l'opportunité et son importance autant pour l'enseignement artistique que pour l'ensemble de l'activité culturelle. Dans le cadre du Salon s'est déroulé un symposium ayant pour thème « Le musée moderne et l'art de la gravure ». Des extraits des communications faites par quelques-uns des participants sont publiés dans le présent numéro de notre revue: Teodora Ucenic *(Un musée de gravure)* souligne, entre autres, les relations entre la « graphothèque » contemporaine et la pluralité des problèmes d'ordre culturel, sociologique et technique des moyens audio-visuels; Horia Horșia *(Techniques et alphabets)* présente l'évolution de l'alphabet personnel, basé sur les techniques de gravure traditionnelles, de Simona Runcan; Gheorghe Kazar *(Tendances de classification)* tente d'établir une classification de la gravure contemporaine roumaine; Vasile Radu *(L'art de la gravure à Cluj-Napoca)* présente le groupe de graveurs résidant dans cet ancien centre culturel ayant une riche tradition dans ce domain; Călin Dan *(Nichita Stănescu/Sorin Dumitrescu, l'oeuvre parallèle)* analyse l'œuvre graphique en étroite relation avec la poésie qui la détermine et dont elle est le stimulent.

A Constantza après deux décennies
(Florica Cruceru)
p. 26

Le groupe d'artistes de Constantza et son évolution durant les deux décennies depuis la constitution de la Filiale U.A.P. dans cette ville fait l'objet de l'article du critique d'art Florica Cruceru. La présentation est faite en étroite relation avec le développement de la vie sociale et artistique de la région de Dobrogea — qui a joué un rôle d'importance dans l'art roumain du XX-e siècle.

Anamaria Smigelschi
(Ileana Pop)
p. 28

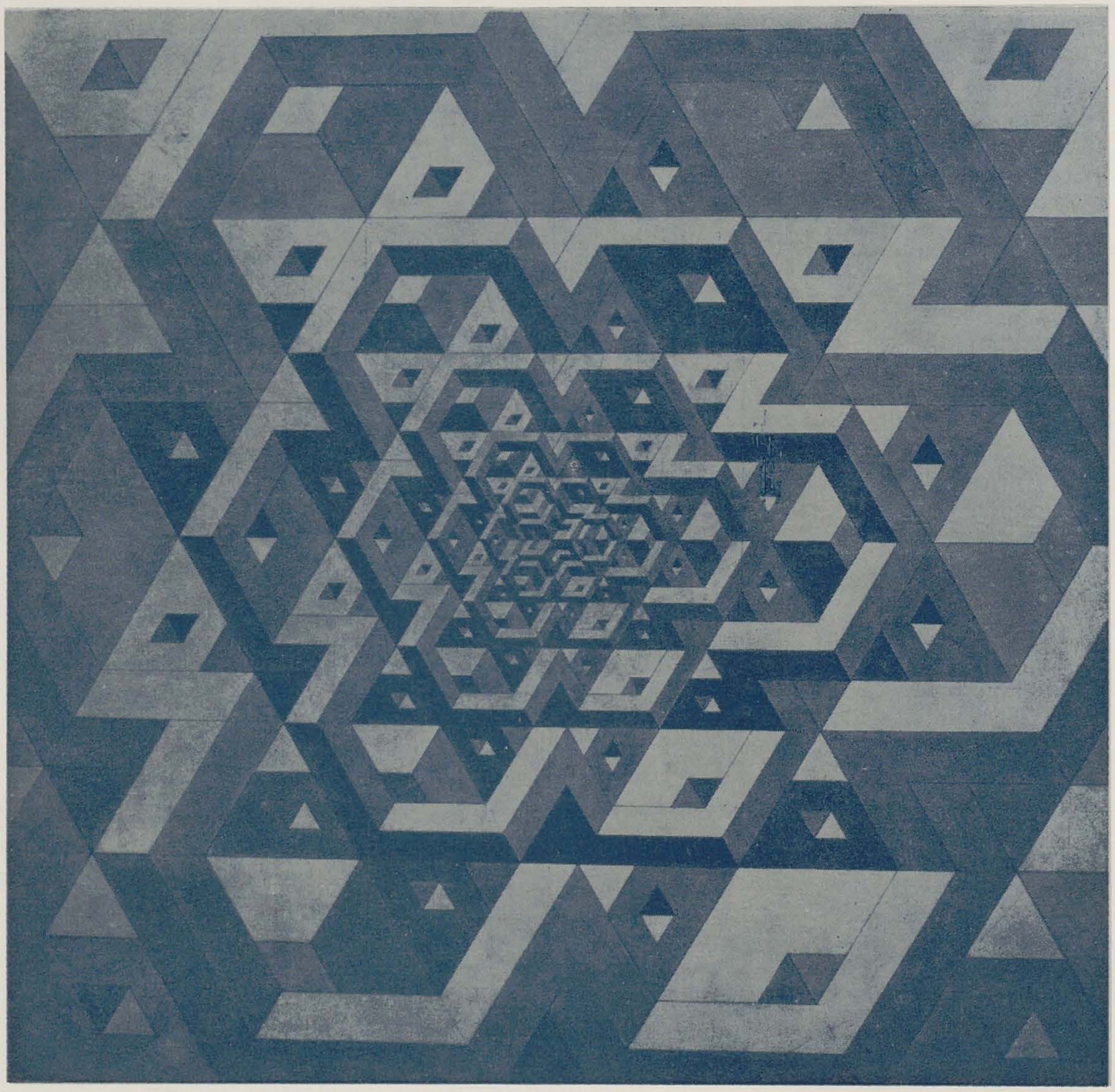
Dans sa chronique de l'exposition d'Anamaria Smigelschi (mai-juin, galérie «Orizont»), le critique d'art Ileana Pop met en évidence « L'actualisation, dans cette époque toujours pressée, du plaisir de la contemplation et du décryptage attentif — le figuratif, qui préside à la création de l'artiste, étant nourri d'une inépuisable curiosité pour le spectacle du monde ».
Anamaria Smigelschi est née le 30 mai 1938 à Bucarest. Diplômée de l'Institut d'arts plastiques « N. Grigorescu » de Bucarest en 1961, elle participe ensuite aux Salons officiels, aux expositions d'état, à des manifestations collectives organisées en Roumanie ainsi qu'à l'étranger: Varsovie (Biennale de l'Affiche 1966, 1968, 1975, 1980), Friedrichstadt (Biennale de l'Affiche, 1980), Stuttgart (1968), Budapest (1974), Oslo (1975), Helsinki (1977). Auteur et illustrateur de plusieurs livres pour enfants Anamaria Smigelschi participe aussi aux expositions du livre ouvertes à Bratislava, Bologne, Leipzig.
Recompensée par une Mention honorable à l'occasion de la I-è Biennale de l'Affiche de Varsovie (1966), il lui est décerné en 1967 le II-e Prix de l'Union des arts plastiques pour l'art graphique.

Van Gogh
(Marius Tătaru)
p. 34

Pour marquer la 90 commémoration de la morte de Van Gogh nous publions l'étude du critique et historien d'art Marius Tătaru; se refusant de faire un portait de l'artiste lié avec trop d'insistance à l'idée d'un personnage pittoresque, d'un psychopathe enveloppé dans son aura de génie maudit, l'auteur s'inscrit dans le rang de ses exegètes qui affirment que nul artiste avant Van Gogh « n'a tenté avec une telle force, avec une insistance aussi désespérée d'identifier son art à une permanente recherche d'expression afin de rendre explicite tout ce que le monde des formes renferme en lui. Nul artiste n'a éprouvé plus douloureusement le besoin de trouver un correspondant visible pour l'objet le plus humble, pour l'expression pure des formes de l'âme, le tout venant de son immense sincerité et de son désir de communication, malheureusement dédaignées et refusées par la plupart de ses contemporains . . . La raison, l'équilibre, le besoin d'harmonie et de cohérence ne l'ont jamais quitté. Dévoré par une passion presque sans équivalent dans l'histoire de l'art moderne, Van Gogh, ,,le maudit'', recuse la traîne démoniaque que la postérité s'est dépêchée de lui mettre cherchant sans cesse et trouvant une beauté unique . . . »

ERATA
În nr. 6/1980 al revistei noastre, la pagina 4, rîndul 3, coloana întîi, și rîndurile 6, 18, 22, coloana a treia, în loc de Rîmnicu Sărat se va citi Rîmnicu Vîlcea.

https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro